
U d'/of OTTAWA
39003013212740

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/histoiredelacr01blar



874 B - B1 - 254
04

HISTOIRE DE LA CRÉATION

ET DU DÉVELOPPEMENT

DU

DRAME MUSICAL

PARTICULIÈREMENT

EN ITALIE

DEPUIS L'« EURIDICE » DE PERI JUSQU'A L'« ORFEO » DE GLUCK

PAR

LUDOVIC BLAREAU

Présenté à l'Académie le 13 juin 1912, couronné par l'Académie
en sa séance du 10 octobre 1912.



AVERTISSEMENT

Le mot *particulièrement* employé dans le titre de cet ouvrage n'est pas exclusif. L'histoire du drame musical en Italie est liée à l'histoire du drame musical chez tous les peuples, même anciens. L'auteur a donc conduit son lecteur hors de l'Italie musicale moderne quand il l'a jugé nécessaire.



AS
242
.B3416
v.1/3

HISTOIRE

DE LA

CRÉATION DU DRAME MUSICAL

I. — HOMOPHONIE

1. Le drame musical chez les Hébreux.
2. Id. chez les Grecs.
3. Id. chez les Romains.
4. Id. en Extrême-Orient.
5. Id. liturgique de première formation.
6. Id. id. de deuxième formation.

II. — POLYPHONIE

1. Le drame musical liturgique de troisième formation.
2. Id. semi-liturgique.
3. Id. séculier.
4. Id. madrigalesque.

III. — PÉRIODE DE TRANSITION ET MONODIE.

1. Le drame musical néo-antique.
2. Id. avec ballets.
3. Id. pastoral.
4. Id. intellectuel.

IV. — UNION DE LA POLIPHONIE A LA MONODIE

1\. Le drame musical passionné.
2\. Id. en pleine production s'achemine vers sa décadence.
2\. Id. sacré.
4\. Id. passe par une période de tatonnements.
5\. Id. id. de réformation.
6\. Id. réformé.

PLAN

EXACTEMENT SUIVI, SAUF CHEZ LES HÉBREUX, DANS LES CHAPITRES

DE

L'HISTOIRE DU DRAME MUSICAL

QUI NE SONT PAS TRAITÉS PAR ÉCOLES

I. — Considérations générales.

1. Origine.
2. . . . Poèmes.
3. . . . . . . Acteurs.
4. . . . . Théâtre.

II. — Caractère spécifiquement musical.

1. Mélodie.
2. . . . Harmonie.
3. . . . . Rythme.
4. . . . . Orchestre.

HISTOIRE DE LA CRÉATION

ET DU DÉVELOPPEMENT

DU DRAME MUSICAL

PARTICULIÈREMENT

EN ITALIE

DEPUIS L'« EURIDICE » DE PERI JUSQU'A L'« ORFEO » DE GLUCK

I. — HOMOPHONIE.

Le drame musical chez les Hébreux.

Dans son ouvrage *Des représentations en musique anciennes et modernes*, p. 23, le Père Ménestrier s'appuyant sur l'autorité d'Origène et de saint Jérôme cite le *Cantique des Cantiques* comme le plus ancien des drames lyriques [1]. Il est bien difficile cependant de trouver une action dramatique dans cet ouvrage que M. Ernest Renan a traduit de l'hébreu en essayant d'y

---

[1] Le sieur de Cahusac, dit J.-J Rousseau dans son *Dictionnaire de musique* (p. 19), le considérait comme un opéra très bien fait : scènes, récits, duos, chœurs, rien n'y manquait selon lui et il ne doutait pas même que cet opéra n'eût été représenté.

introduire les divisions et explications scéniques (Paris, Calman-Lévy, rue Auber, 3). En voici l'analyse rapide :

ACTE Ier.

Salomon au milieu de son harem.

Scène 1. — La Sulamite est amenée de force au milieu des femmes du harem qui chantent le chœur : « Tes caresses sont plus douces que le vin », suivi de l'air de la Sulamite : « Hélas ! ma vigne à moi je l'ai bien gardée ».

Scène 2. — La Sulamite rêve de l'ami absent. Salomon lui promet des parures (p. 73).

Scène 3. — La Sulamite résiste aux flatteries de Salomon. Elle chante un air populaire :

Je suis le lis de Saron,
Le narcisse des vallées.

Le berger entre en scène. — Ravissement. — Il chante :

Ne réveillez pas la bien-aimée.

ACTE II.

Scène 1. — La Sulamite seule croit entendre la voix du bien-aimé. Pour se faire reconnaître de lui comme au premier acte, elle chante cette chanson de printemps :

Prenez-nous les petits, les petits renardeaux
Qui ravagent les vignes,
Car notre vigne est en fleur.

Scène 2. — Le berger cherché par elle se trouve par la ville, sur son chemin. Elle est censée revenir avec lui à la maison maternelle et s'évanouit dans ses bras. Il dit au chœur son refrain qui reviendra toujours :

Ne réveillez pas la bien-aimée
Avant qu'elle le veuille.

ACTE III.

La scène représente les rues de Jérusalem. Le cortège de Salomon (*défilé*) emmenant avec lui la Sulamite qu'il va épouser, se montre au loin.

Scène 1. — Chœur des hommes de Jérusalem :

Qu'est-ce ceci?

SCÈNE 2. — Dans le harem : Salomon flatte la Sulamite et se promet de jouir de ses faveurs.

SCÈNE 3. — L'amant censé au pied du donjon du sérail rappelle la Sulamite à la fidélité. Elle le rassure et l'invite à rentrer. Il célèbre son triomphe avec le chœur :

Mangez, camarades, buvez, enivrez-vous, amis.

ACTE IV.

SCÈNE UNIQUE. — La Sulamite croit entendre les appels de l'amant. Elle tarde à ouvrir. Départ du berger. Elle sort le chercher avec le chœur des femmes :

Quelle supériorité a donc ton amant?

Elle le rencontre et se jette entre ses bras.

ACTE V.

Au harem.

SCÈNE 1. — Salomon ne réussit pas à fléchir la Sulamite.

SCÈNE 2. — La Sulamite raconte comment elle fut surprise par les gens de Salomon. Elle est témoin insensible de danses voluptueuses. (Voir p. 203.)

SCÈNE 3. — Victorieuse de toutes les épreuves, elle supplie le berger de la ramener au village. (*Chœur des femmes du harem.*)

SCÈNE 4. — L'amant dépose l'amante sous le pommier de la ferme maternelle.

Conclusion par le Sage :

L'achat de l'amour n'amène que la confusion.

ÉPILOGUE.

La scène se passe à Sulem dans un pavillon au fond d'un jardin.

Les frères de la Sulamite ignorant son enlèvement ont l'intention de la vendre à un harem. Elle se moque d'eux. Arrivée du berger et de ses paranymphes. Elle le prie d'attendre encore.

Réflexions relatives au « Cantique des Cantiques ».

L'analyse ci-dessus est suffisante pour montrer que cet extrait de la Bible n'a pas pu être traité en drame lyrique. Il comporte en soi matière à récitatif, airs, chœurs, danses, mais la contexture du poème prouve que les acteurs récitaient, chantaient, déclamaient mais jouaient peu. D'autre part, les entrées et les sorties des personnages et les changements de lieux instantanés sont invraisemblables.

L'hypothèse la plus admissible est la suivante :

Les trois personnages principaux étaient sans doute toujours en scène; la Sulamite (bergère) était placée au milieu du roi et du berger et recevait tour à tour leurs hommages.

Le *Cantique des Cantiques de Salomon* (1) renferme une attribution erronée. Son titre est postérieur à la composition du poème (partie profane de la Bible). Son auteur était probablement du royaume du Nord de la Palestine, concitoyen peut-être d'Osée (VIIIe siècle avant J.-C.) qui écrit dans le même style (voir Renan, p. 111). D'après les philologues Herder, Ewald, de Wette, B. Hirzel, Hitzig, Renan, c'est vers le milieu du Xe siècle avant Jésus-Christ que cet ouvrage aurait été composé, car il se peut qu'il ait été conservé longtemps à l'état de chant populaire et n'ait été écrit qu'assez tard.

Bossuet, dans ses « Commentaires », le découpe en journées correspondant à celles dont se composait la fête des mariages. Fétis dit qu'« aucun indice de spectacle d'aucun genre n'apparaît chez les nations sémitiques antérieurement aux dominations grecque et romaine » (*Histoire générale de la musique*, t. I,

---

(1) Il est généralement admis qu'il fut composé pour les noces de Salomon, ce qui s'accepte d'autant plus volontiers qu'Athénée nous assure qu'autrefois les vies et les actions des hommes illustres, les lois humaines, les exhortations à la vertu étaient écrites et chantées publiquement par des chœurs au son des instruments, et nous voyons par nos livres sacrés que tels étaient, dès les premiers temps, les usages des Israélites. (J.-J. Rousseau, *Dictionnaire*, p. 183.)

p. 424). Il s'appuie pour cela sur les paroles de l'historien Josèphe parlant d'un théâtre et d'un amphithéâtre qu'Hérode avait fait construire à Jérusalem au temps d'Auguste ainsi que d'histrions, musiciens et joueurs d'instruments qui y vinrent de toutes parts pour les représentations : « Ces deux édifices étaient magnifiques *mais contraires à nos mœurs.* » Conclusion, pas de théâtre chez les Hébreux. Le *Cantique des Cantiques* a la même donnée que le *Jeu de Robin et de Marion*, que nous trouverons au moyen âge avec cette différence qu'au point de vue scénique le petit drame attribué à Adam de la Halle est simple et clair tandis que le poème érotique auquel nous le comparons est hérissé d'impossibilités. On peut cependant admettre qu'il fut chanté avec accompagnement des instruments de musique dont il est parlé dans la Bible (voir Fétis, pp. 384 à 400) :

A cordes :

Kimor ou harpe triangulaire à cordes obliques.

A vent :

Hhalil ou flûte.
Khatsotsroth ou trompette droite (en argent).
Soumponiah ou cornemuse.
Magrepha ou orgue à dix tuyaux.

A percussion :

Thoph, sorte de tambour de basque.
Metsiloth, sorte de cymbale (grand) ou de castagnette (petit).
Schalischim, sorte de sistre.

Quant au caractère de la musique exécutée, en l'absence complète de documents, tout porte à croire qu'elle était calquée sur la déclamation de la langue hébraïque, en style monodique tout comme chez les Grecs que nous allons étudier, où les mélopées sont austères et graves.

Le drame musical chez les Grecs.

En Grèce. — Dans la Grande Grèce. — En Sicile.

En Grèce.

Chez les Grecs, la poésie, la musique, la danse étaient étroitement unies. Les poètes chantaient les exploits de leurs héros et les musiciens étaient eux-mêmes poètes. Plutarque dit que les anciens Grecs chantaient à table, ensemble et d'une seule voix, des chants en l'honneur de Bacchus; d'où les chœurs dithyrambiques auxquels succédèrent les chœurs héroïques en l'honneur des héros de l'antiquité. Puis vint le chœur tragique signalant les actes importants des Grecs illustres. D'autre part, F.-A. Gevaert, le maître dont l'Académie royale de Belgique porte à jamais le deuil, nous conte dans son magnifique ouvrage sur l'*Histoire et la Théorie de la musique dans l'antiquité,* d'après Pollux (IV, 84), que des concours musicaux étaient institués aux jeux pythiques Chaque virtuose y jouait en public son Pythicon : c'était une sorte de sonate pour instrument seul au caractère descriptif et imitatif dont voici les grandes lignes :

Sujet. — Combat d'Apollon avec le serpent Python :

a) *Introduction.* — Apollon fait la reconnaissance du terrain et examine s'il est propre au combat.

b) *Provocation.* — Apollon défie le dragon.

c) *Iambique.* — Le combat s'engage. — Le soliste (qui dans les premiers temps fut un aulète, joueur d'aulos, sorte de flûte des Grecs) imitait les fanfares de cuivres et les grincements de dents du monstre : cette harmonie imitative se faisait par un trait particulier à l'aulos, ce qui n'empêche pas que, par la suite, les citharèdes exécutèrent ce nome pythique.

d) *Prière.* — Apollon est vainqueur, sa victoire est célébrée.

e) *Ovation.* — Apollon entonne des chants de triomphe.

Il y a suffisamment d'idées dans le plan qui vient d'être rapporté pour en tirer un drame lyrique ; d'ailleurs, le *Triomphe d'Apollon* inspirera en 1589 le poète Rinuccini dont les admirables vers seront mis en musique par le comte de Vernio et par Luca Marenzio, et formeront ainsi un intermède, véritable opéra-ballet, exécuté à Florence lorsque le grand-duc Ferdinand de Toscane épousera la princesse Christine de Lorraine.

Ajoutons au plaisir de l'oreille et de l'intelligence des jeux pythiques et des chœurs, le plaisir des yeux qu'offraient des danseurs traduisant librement, simplement un rythme et nous aurons rassemblé les grandes joies exprimées par le drame lyrique.

Poème. — Thespis (536 avant J.-C.) est le premier auteur grec qui eut l'idée de l'acteur *unique* dialoguant avec le chœur. Comme il n'y avait dans ses ouvrages [1] qu'un seul acteur en scène, Thespis inventa les masques tragiques permettant à l'unique interprète de remplir plusieurs rôles. Celui-ci ne quittait la scène que pour changer de masque. Pour intéresser le public pendant cette absence, le chœur effectuait des danses mimiques réglées par Thespis lui-même.

Phrynicus (512 avant J.-C.) réalisa l'union de la poésie lyrique, de la musique et de la danse dans la *Prise de Millet*, les *Danaïdes*. Il varia les effets du chœur en le divisant. C'est ainsi que dans les *Phéniciennes* il plaça d'un côté le chœur des jeunes filles ; de l'autre, le chœur des nobles Perses.

Les ouvrages d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide ne furent pas représentés avec la déclamation parlée, mais avec la déclamation chantée et rythmée dont les intonations étaient réglées par la flûte. Les drames lyriques d'Eschyle sont arrivés jusqu'à nous.

Eschyle substitue le *dialogue* aux monodies de Thespis, exécutions à voix seule, par opposition aux chorodies ou exécutions du chœur. L'action se passe toujours dans un même lieu.

---

[1] *Alceste. Les Jeux funéraires de Phéinas. Les Prêtres. Les Jeunes Grecs. Pathée.*

Aristophane (512 avant J.-C.) réalise le type de la comédie lyrique grecque. Contrairement aux tragédies lyriques ci-avant citées, les pièces du plus célèbre poète comique d'Athènes sont des pamphlets politiques, parfois littéraires, et à tendances aristocratiques. Dans les *Nuées*, Socrate est attaqué avec autant d'esprit que de mauvaise foi. Dans les *Guèpes* (423 avant J.-C.), c'est le vice radical de la constitution athénienne qui est mis à la scène : l'organisation des tribunaux. Les Héliastes, citoyens athéniens, juges au tribunal y sont travestis en guèpes, prêtes à bourdonner, à piquer, à transpercer de leurs dards les ennemis de la démagogie. Le chœur des *Guèpes* a une large part dans l'action, il y chante même des vers de Phrynicus, poète athénien, pour appeler le juge Cléon, démagogue attaqué par Aristophane dans les *Chevaliers*. A la parabase, l'auteur, parlant en son propre nom aux spectateurs, dit que l'abeille attique piquait de son dard acéré, arme patriotique qui avait vaincu les barbares à Marathon. Le chœur des *Guèpes* célèbre cette journée en chantant un hymne de gloire.

Les drames lyriques grecs ne sont point divisés en actes, les scènes se déroulent les unes après les autres, sans aucune interruption. *Leurs* tragédies et comédies avec chœurs empruntent *leurs* sujets à l'Olympe, la mythologie, la fable, les événements militaires ou civils du temps. Elles ont en germe tous les éléments de nos opéras jusqu'à la danse expressive de nos ballets. D'ailleurs il n'y eut dans l'antiquité que deux théâtres complets et originaux : celui des Grecs et celui des Hindous que nous étudierons plus loin.

Acteurs. — Les traditions du théâtre ancien n'admettaient que des hommes sur la scène : les rôles de femmes étaient joués par des jeunes gens. Les acteurs étaient des professionnels portant le masque et les chaussures tragiques, sortes de hauts pantins nommés cothurnes. Ils portaient vraisemblablement le costume des statues antiques, composé pour les hommes et pour les femmes de deux parties : le chiton ou tunique

de dessous; l'himation ou pallium, ou manteau de dessus.

Ces deux parties du costume étaient réalisées avec un seul morceau d'étoffe rectangulaire : le péplus.

Hauteur de l'étoffe : une fois et demie la longueur des pieds aux épaules.

Largeur : deux fois la longueur des bras étendus.

1° Plier dans le sens de la largeur et extérieurement à la hauteur des épaules.

2° Replier dans le sens de la hauteur, l'acteur étant placé au milieu de l'étoffe.

3° Fixer aux épaules au moyen de broches de façon que la partie arrière se place sur la partie avant.

Ce costume porté par les Panathénées de la frise du Parthénon semble tout indiqué pour les personnages en groupe : les chœurs en particulier.

Le même costume pouvait être divisé en deux parties : la tunique de dessous, avec ou sans manches, était retenue au corps par une ou deux ceintures; elle était blanche d'ordinaire, mais se portait aussi en pourpre, safran ou vert olive. Le manteau de dessus, ordinairement de couleur mais toujours blanc pour les cérémonies, se drapait autour du buste ou se fixait aux deux épaules pour former le péplos, tiers du péplus ci-avant décrit, plus long par derrière que par devant, pour pouvoir être ramené sur la tête.

Théatre. — Le drame lyrique grec se jouait en public, dans des bâtiments spéciaux très vastes d'ordinaire, d'où la nécessité des chaussures tragiques dont nous avons parlé plus haut, seul moyen à employer pour que les nombreux spectateurs puissent suivre les mouvements des acteurs en scène : seize mille citoyens pouvaient prendre place dans le théâtre de Périclès. Les gradins — où se pressait la foule colorée et remuante sous le grand ciel bleu, avec le soleil éclatant sur les pierres blanches — devaient fournir un cadre admirable !

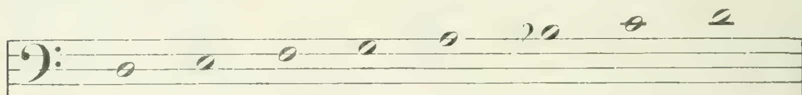
Les décors existaient, sommaires il est vrai, mais suffisants.

M. Raymond Duncan, entouré de ses élèves et adeptes, a donné en février 1912, à Paris, au Châtelet, une audition en grec ancien d'*Elektra*, de Sophocle. Il a tiré ingénieusement parti de la scène du Châtelet et a donné une idée de ce que pouvait être une telle reconstitution Le décor, d'une belle simplicité, était une grande draperie de chaque côté de laquelle se trouvaient le tombeau et le portique. Sur cette draperie, en guise de fond, se détachaient, comme un vivant bas-relief, les acteurs rangés au fond de la scène et tout ce monde joua, dansa, chanta comme au Ve siècle avant Jésus-Christ, au temps de la création.

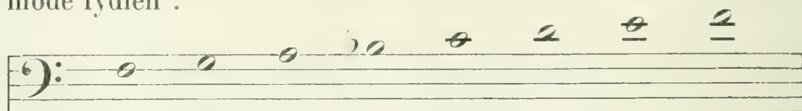
Caractère spécifiquement musical.

MÉLODIE. — La mélodie des drames lyriques grecs reposait avant tout sur l'action combinée de la parole et de la musique, sur l'union intime de certaines formes de langage et de sentiments déterminés, avec des modes affectés à cet ordre d'expression.

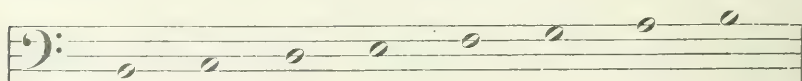
Pour exprimer des sentiments nobles et sincères, l'auteur écrivait sa mélodie dans le mode dorien, transcrit ci-dessous en notation moderne :



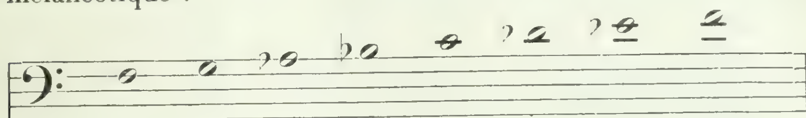
Les effets mélodiques brillants, éclatants s'obtenaient avec le mode lydien :



Avec le mode myxolidien, on exprimait le tragique et le pathétique :



La mélodie composée dans le mode ionien avait un caractère mélancolique :



Pour développer la sensibilité de ses auditeurs et leur faire goûter le plaisir des sons, le compositeur dramatique grec dispose de sept modes dont les quatre précédents. Chaque mode a son caractère défini. Les modes se distinguent par la place du demi-ton dans chaque tétracorde. Ils peuvent se reproduire dans trois genres dont la différence tient à l'étendue des intervalles :

1° Le genre diatonique : mâle, nerveux, austère ;

2° Le genre chromatique : doux et pathétique ;

3° Le genre enharmonique : distingué, le plus ordonné et le plus exact [1].

Les monodies des drames lyriques grecs n'étaient pas unitoniques. Dans chaque mode, la gamme était doublée pour former deux octaves et l'on obtenait par divers procédés peu compliqués un rudiment de modulation que l'on peut déjà observer dans l'extrait ci-dessous d'un chant grec du IIIe ou IIe siècle avant Jésus-Christ. (Voir p. 16.)

L'hymne à Apollon, dont cet extrait est tiré, a été découvert à Delphes, en mai 1893, par l'École française d'Athènes. Il était gravé sur deux blocs de marbre. Son auteur est inconnu. M. Henri Weil, membre de l'Institut de France, en a rétabli le texte grec. M. Eugène d'Eichtal l'a rythmé en langue française. Les notes du chant, figurées par les lettres de l'alphabet grec, ont été transcrites en musique usuelle par Théodore Reinach (éditeur Bornemann, 15, rue de Tournon, Paris). La phrase est écrite en la mineur et, dans son milieu, emprunte passagère-

[1] Conférence de M. Médéric Dufour, professeur de littérature à l'Université de Lille. Année scolaire 1910-1911.

ment quelques tonalités voisines. Ainsi, après un repos sur la dominante de la mineur, la phrase se présente sous la forme suivante :

Andante moderato.

Ve - nez à nous, en - fants d'A - thè - nes, Dont la gran -

- de ci - té, grâce à Pal - las - la dé - es - se au bras vainqueur,

Re - çut un sol fer - me, in - vi - o - la - ble.

La phrase continue ainsi son développement pour entrer définitivement en la mineur, avant le chœur, sur cette invitation du soliste : « O pèlerins de l'Attique, chantez tous le divin vainqueur ! »

C'est un des plus anciens spécimens de musique grecque qui nous sont parvenus. Au théâtre tout porte à croire que les monodies avaient ce caractère de soumission aux lois de prosodie et d'accentuation. La mesure tenait à la langue ; c'était la poésie qui l'avait donnée à la musique ; les mesures de l'une répondaient aux pieds de l'autre.

Les Grecs avaient beaucoup d'accents dans leur langue ; toute leur poésie était musicale et toute leur musique déclamatoire ; aussi leurs drames lyriques n'étaient composés que de récitatifs : on entend par là une manière de chant qui approche beaucoup de la parole, une déclamation en musique dans laquelle sont imitées, autant que possible, les inflexions de voix du récitant. Dans une langue musicale, l'accent noté constitue le récitatif, qui est d'autant plus parfait que la langue est mélodieuse. C'est le

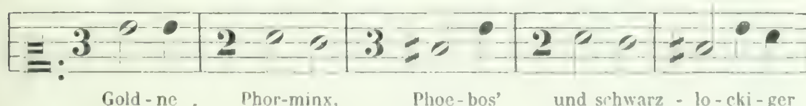
cas du Grec : son récitatif est naturel et approche du vrai discours; on y reconnaît toujours la parole, ce qui ne l'empêche pas d'être tout à fait musical.

Les monodies des drames lyriques grecs devaient être d'une pureté parfaite ; les paroles qui les avaient inspirées étaient baignées de poésie, et par la spendeur du soleil qui tombait en nappes d'or des hauteurs du ciel bleu, les spectateurs devaient en jouir avec plénitude.

Harmonie. — Les Grecs avaient douze échelles de transposition, mais ils ignoraient le chant à plusieurs parties. Connaissaient-ils l'harmonie? De nombreuses controverses se sont élevées à ce sujet et il paraît étonnant que des peuples ayant par ailleurs le sens artistique si développé n'aient jamais songé à faire entendre deux sons à la fois. S'ils connaissaient l'harmonie, ils en faisaient un usage bien restreint, tant dans le drame lyrique qu'en dehors du théâtre, car leurs chœurs, comme on peut le voir dans l'*Ode* de Pindare ci-dessous, s'exécutaient à l'unisson : c'était l'homophonie, — ou à l'octave : c'était l'antiphonie. Leur musique était donc peu harmonique et exclusivement mélodique. Ce n'est d'ailleurs pas invraisemblable, vu que les Orientaux de nos jours, bien qu'en contact avec les peuples civilisés, ne pratiquent que l'unisson ou l'octave.

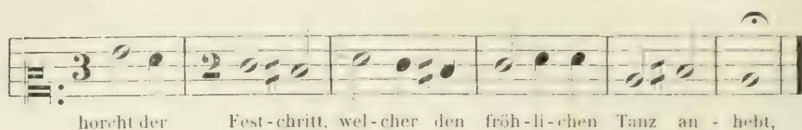
ODE DE PINDARE (1).

(Transcription en notes modernes. — Traduction allemande.)

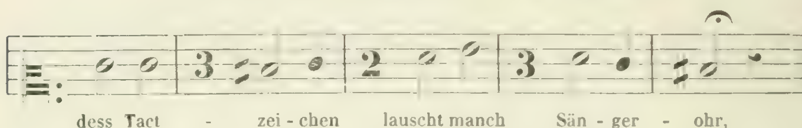


(1) Voir *Musurgia universalis de Kircher*, I, p. 541. Rome 1650. Voir également Gevaert, *Histoire de la musique dans l'antiquité*, p. 142. Gand, Annoot, Marche aux Grains, 1875. — J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, p. 356.



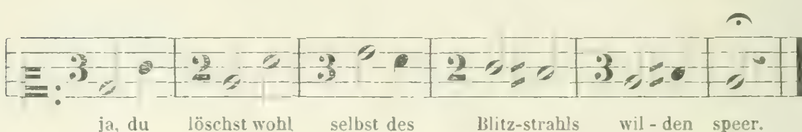


(Le chœur qui suit se chante au son de la cithare.)









Les chœurs étaient plus ou moins développés. Ceux d'Eschyle et de Sophocle sont en général moins développés que ceux d'Euripide. Ainsi dans les *Sept chefs contre Thèbes* d'Eschyle, dans *Ajax* et *Philoctète* de Sophocle le chœur dialogue par phrases d'un vers avec les personnages de la scène ; il est probable que chaque vers restait unitonique.

En toute vraisemblance, dans les chœurs plus développés, chaque idée nouvelle de la poésie correspondait à un changement de mode dans le genre des métaboles dont se jouait Céphisophon, le grand interprète des monodies d'Euripide.

Les choreutes, ou chanteurs du chœur, étaient douze dans la plupart des ouvrages d'Eschyle, sauf dans les *Euménides*, où ils furent cinquante. Sophocle exigeait quinze choreutes.

Le chef du chœur s'appelait chorège; il était désigné parmi les citoyens *aisés*; il payait le chorodidascalos, — maître de musique du temps qui instruisait les choreutes dans un local spécial. — Le local était loué par le chorège, qui avait d'ailleurs le droit de faire faire les répétitions chez lui. En outre, il payait et nourrissait le chœur pendant la durée de son éducation. Ces dépenses étaient accablantes et constituaient une charge ruineuse à laquelle venait s'ajouter l'achat des vêtements du chœur, — en pourpre et or pour les tragédies lyriques, — un peu moins riches pour les comédies lyriques. Si nous ajoutons à ce qui précède que les masques et les accessoires appartenaient aussi au chorège, nous aurons une petite idée de l'institution onéreuse de la chorégie.

Dans le drame lyrique grec le chœur avait un rôle considérable :

1° On l'entendait avant l'action proprement dite : il préparait les spectateurs à l'audition du drame lyrique. Ainsi dans l'*Agamemnon* d'Eschyle le chœur représentant les vieillards d'Argos rappelle le sacrifice, fait en Aulide, par Agamemnon — de sa fille Iphigénie — pour faire cesser le vent du nord et permettre à l'armée grecque de voler à la prise de Troie. Voici, d'après Fétis (*Histoire générale de la Musique*, p. 397), la mesure musicale grave, solennelle, de la première strophe chantée par les vieillards :



2° Quelquefois, le chœur a le rôle d'un véritable personnage dramatique. C'est ainsi qu'il dialogue avec Clytemnestre pour lui reprocher la mort de son mari Agamemnon. La puissance des voix à l'unisson donne à cette scène une force extraordinaire.

3° Dans les *Euménides* d'Eschyle les cinquante choristes produisirent un effet terrifiant; au point, dit l'histoire, que des enfants en moururent de peur, argument assez éloquent pour dire l'importance du chœur de cette tragédie lyrique.

4° Sophocle se sert toujours du chœur pour peindre les scènes d'une grande beauté.

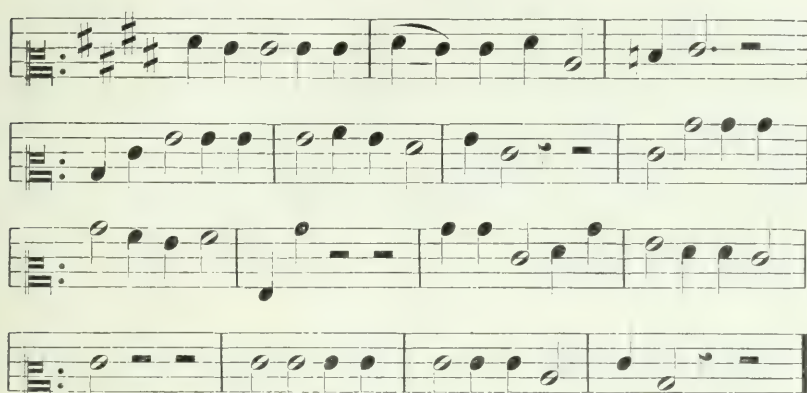
5° Enfin chez Euripide le chœur n'est généralement employé que pour combler le vide entre les actes. Il n'a d'ailleurs aucun rapport avec l'action, ce qui est regrettable pour la tenue de l'œuvre.

Le chef de chœur dans les spectacles des Grecs s'appelait coryphée.

L'harmonie est pour les modernes la science des accords et l'art de les enchaîner. Pour les Grecs la signification de ce mot était toute différente: ils désignaient par là les différentes combinaisons de sons contenues dans l'octave. Comme chaque combinaison prenait pour base de l'échelle musicale un son différent, elle constituait un mode ou harmonie ayant ses intervalles caractéristiques.

Rythme. — La musique dramatique grecque exprimait par son rythme les sentiments les plus variés : héroïques, épiques, bachiques, lyriques, religieux... C'est dans la poésie grecque, si euphonique et si rythmée, qu'on trouve la source des cadences régulières et des retours périodiques de sa musique. Le rythme s'unissait à la mélopée, accentuait la prosodie en scandant musicalement les longues, les brèves, les césures de la poésie et s'identifiait avec la phrase déclamée. Toute la musique grecque avait un caractère déclamatoire très accusé aussi. Comme l'école d'Athènes n'a pas encore pu reconstituer de musique dramatique

ancienne, la pièce lyrique ci-dessous pourra peut-être nous donner une idée du rythme au théâtre antique ; c'est l'hymne à Némésis :

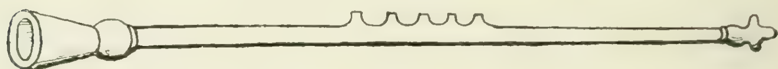


Les vers sont écrits dans un très ancien dialecte grec, difficile à traduire en français.

Les jeunes hommes dansaient à l'orchestre dans le drame lyrique grec. Le mot grec *orkhêstra* veut dire danser (*orkheisthai*) ; il désignait la partie inférieure du théâtre, faite en demi-cercle et garnie de sièges tout autour. C'est là que s'exécutaient les danses collaborant à l'interprétation.

Ces danses n'avaient aucun rapport avec les acrobaties de nos danseurs contemporains ; c'étaient des mouvements d'une grande souplesse traduisant les rythmes librement, simplement. Dans sa reconstitution de l'*Elektra* de Sophocle, dont il fut parlé plus haut, M. Raymond Duncan a donné une idée de ce que pouvait être la danse dans le drame lyrique grec. L'essai qu'il a fait fut d'un très grand intérêt malgré les imperfections qui, forcément, devaient exister. Par instants, on se sentait transporté d'enthousiasme par quelque belle attitude, quelque groupe harmonieux rappelant les admirables décorations des monuments grecs ; — mais il est si difficile de régler les danses d'une tragédie lyrique ancienne, — que plus d'un passage moins bien realisé vint interrompre les sublimes transports des spectateurs.

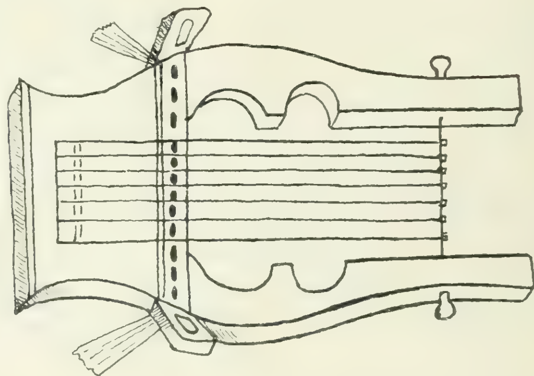
Orchestre. — *Instruments à vent.* — Diodore de Sicile, historien grec du siècle d'Auguste, dit que les instruments à vent ont dû être les premiers inventés ; c'est la conséquence naturelle de l'observation du sifflement des vents dans les roseaux. D'où l'origine de la flûte perfectionnée par Diodore lui-même, qui y ajoute de nouveaux trous. La flûte tragique, ainsi appelée pour son emploi exclusif dans le drame lyrique grec, n'était pas traversière comme notre flûte moderne : elle était droite et à bec ; elle était double, c'est-à-dire faite de deux tuyaux égaux et très longs dont chacun avait la forme ci-dessous (voir Fétis, p. 290) :



De légères courroies attachaient la flûte double derrière la tête.

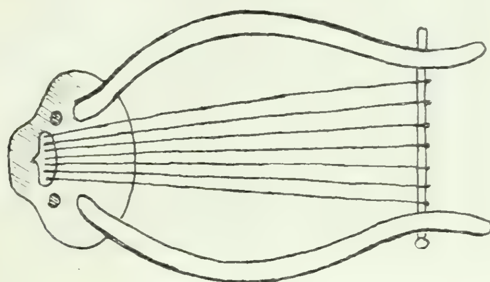
La mythologie nous apprend que le silène Marsyas, jeune Phrygien habile à jouer de la flûte, osa défier Apollon sur cet instrument. Le dieu vainqueur attacha Marsyas à un arbre et l'écorcha vif pour le punir de sa témérité.

Instruments à cordes. — Le magnifique *Apollon citharède* du Vatican nous permet d'admirer la cithare dont l'usage était, chez les Grecs, lié au culte du dieu-soleil Phébus. Elle a la forme ci-dessous :



Le nombre des cordes de la cithare employée dans le drame lyrique grec varie de 3 à 9.

La lyre, tendue de 3, 4, 6 ou 7 cordes, était aussi d'un usage courant dans la tragédie grecque. En voici le schéma :



Plusieurs anciens attribuent l'invention de la lyre à Mercure; d'autres veulent que les Grecs en sont redevables à Orphée; d'autres enfin, aussi obscurs que les précédents, disent que Thamiris a imaginé la musique instrumentale en général.

Instruments à percussion. — Les airs de danses de l'antiquité grecque, exécutés au cours des tragédies et comédies par « les roseaux de Libye à la cithare et la lyre enlacés, formant des accords aux sons de miel et une harmonieuse caresse » (Hymne delpique du IIe ou IIIe siècle après J.-C., trouvé dans le trésor des Athéniens en 1894), étaient d'un rythme bien accusé par les instruments à percussion ci-dessous :

Tambours.

Sistres.

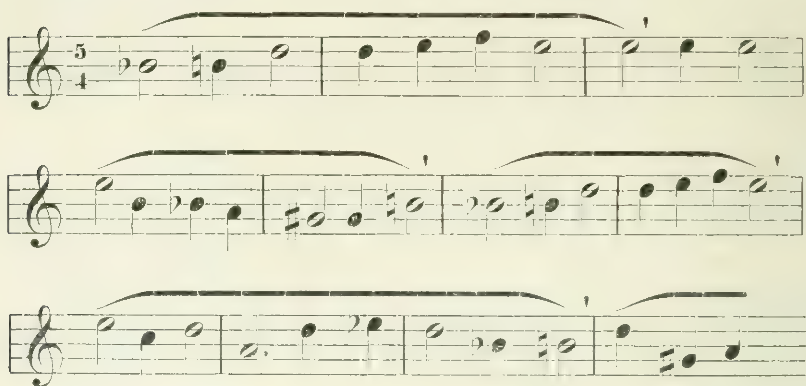
Clochettes et crotales.

Cymbales.

Les instrumentistes des théâtres grecs ne cherchaient point dans leur art la virtuosité; ils voulaient développer chez leurs auditeurs la sensibilité. Aussi Pindare chante en ses vers sublimes la puissance de la cithare; et la musique intrumentale a une telle importance dans les légendes grecques qu'aux sons de sa lyre

Amphion bâtit Thèbes et Orphée sauva sa chère Eurydice des enfers.

Orchestration. — La flûte tragique avait sans doute une sonorité particulière due à une construction différente des autres flûtes grecques. Vraisemblablement ses accents se mariaient à ceux de la voix. On peut avoir une idée du rôle de la flûte dans l'orchestration dramatique grecque, — à défaut de document authentique et en attendant de prochaines découvertes, — en lisant l'accompagnement instrumental de l'hymne à Apollon transcrit au chapitre de la modulation mélodique. L'orchestration manquant sur la pierre, il a fallu y suppléer. Gabriel Fauré a cru se rapprocher le plus possible de la vérité en écrivant une partie de flûte suivant strictement la mélodie :



Puis cela devient délicieux d'arrangement, mais tout à fait indépendant, et nous nous éloignons beaucoup de l'homophonie et de l'antiphonie grecques.

La cithare suivait la voix de l'acteur dans la monodie. Le citharède indiquait le mode approprié à la poésie et ajoutait à l'expression des sentiments exprimés une intensité plus grande par ses nuances, ses accents, ses cadences. Pendant la déclamation, il donnait tout simplement les intonations. Ce genre de musique dramatique fut inventé par Amphion, fils

de Jupiter et d'Antiope : c'est le genre citharistique, qui prit ensuite le nom de lyrique.

Suivant la nature des paroles ou la mesure des vers, le musicien et poète dramatique choisissait le ton correspondant au sentiment qu'il avait à traduire. Les lyres s'accordaient en conséquence, toujours prêtes à changer de mode s'il fallait exciter l'enthousiasme ou calmer les passions.

Conclusion. — La langue ancienne grecque avait un caractère musical très accentué; les inflexions du discours dans la déclamation soutenue formaient entre elles des intervalles appréciables : ainsi, les pièces de théâtre grecques étaient des drames lyriques.

Dans la Grande-Grèce.

Au Ve siècle avant Jésus-Christ les colonies grecques étaient nombreuses dans la partie méridionale de l'Italie, appelée pour cela Grande-Grèce. Elles y apportèrent et y développèrent le goût du théâtre.

Les ouvrages représentés chez les peuples de la Campanie appartiennent au genre comédie lyrique et tiennent une place distinguée dans la littérature grecque. C'est ainsi que sans s'élever à la hauteur d'Aristophane, Alexis de Thurium a écrit de nombreuses comédies de mœurs empreintes de verve et de gaîté.

A l'origine, les jours de fête, les habitants des campagnes, le visage caché dans des masques d'écorce, échangeaient des railleries plus ou moins spirituelles. Ce fut le point de départ des grossières comédies satiriques, aux plaisants dialogues, imaginées par les Osques. Représentées d'abord à Atella, ville voisine de Capoue, elles prirent le nom de farces atellanes : c'est le vaudeville français. Déjà s'y dessinent les personnages obligés

des anciennes comédies : le vieillard crédule et dupé, et le valet gourmand qui excite le rire des spectateurs en avalant de longs tuyaux de macaroni.

Les Étrusques habitaient l'ancienne région de l'Italie comprise entre le Tibre, les Apennins et la mer Tyrrhénienne, la Toscane actuelle. Descendants des Curètes et des Lydiens, dont la gracieuse et naturelle agilité est proverbiale, ils avaient toutes les qualités pour imaginer la pantomime. Ceux qui la jouaient s'appelaient histrions dans la langue étrusque. Par extension ce nom fut donné par la suite à tous les gens de théâtre.

Les théâtres de la Grande-Grèce étaient vraisemblablement construits d'après les principes grecs : en pierre et à ciel ouvert. Ils étaient immenses; aussi pour y augmenter la résonance des voix on plaçait des vases d'airain au milieu et des deux côtés de l'enceinte. L'an 146 avant Jésus-Christ, lorsque Mummius réduisit la Grèce en province romaine, il fit détruire Corinthe, la plus florissante cité du Péloponèse, mais conserva précieusement les vases d'airain de son théâtre pour les transporter à Rome.

Dans le célèbre traité *De Architectura* de Vitruve, vers 88 avant Jésus-Christ, nous voyons que les dimensions des vases d'airain étaient en rapport avec l'étendue du théâtre grec, et dans le cinquième livre du même ouvrage, l'architecte romain, traitant *De la musique harmonique*, ajoute : La grandeur des vases était telle, qu'étant frappés, ils rendaient des sons répondant entre eux à la quarte, à la quinte et aux autres consonances jusqu'à la double octave :



Sauf celui du milieu, qui était seul, les vases résonnaient par paires. Dans les théâtres ayant peu de ressources, on pouvait

avoir des résultats avantageux en employant des vases de terre. Tant que la phrase musicale exposée par l'acteur en scène était écrite dans les ton et mode correspondant aux sonorités des vases, la répercussion devait se faire, mais lorsqu'arrivait une modulation, nous admettrons volontiers, avec Fétis (*Histoire générale de la Musique*, p. 533), que « la répercussion ne se faisait plus ».

Il n'est rien resté de la musique des drames lyriques de la Grande-Grèce. La mélodie, l'harmonie, le rythme, l'orchestre grecs s'y retrouvaient sans doute ; cependant les Étrusques sont novateurs dans la musique purement instrumentale, exécutée sans interruption au cours de leurs pantomimes. La double flûte s'emploie dans leurs trois genres dramatiques, et d'après les documents authentiques que nous fournissent deux monuments de l'ancienne Campanie conservés au musée bourbonien de Naples, musiciens et musiciennes ont leur place sur la scène [1].

En Sicile.

L'éducation dramatique des peuples de la Sicile fut faite par Eschyle, qui, appelé par Hiéron, tyran de Syracuse, vint y donner après Athènes sa tragédie lyrique *Les Perses*, qui fut accueillie avec enthousiasme. La comédie lyrique ne devait s'y implanter qu'une cinquantaine d'années après, vers le quatrième siècle avant Jésus-Christ, avec Épicharme, poète-philosophe pythagoricien venu de Cos, dans la mer Égée.

---

(1) Les flûtes règlent la déclamation de la comédie, et à leur sonorité vient s'ajouter celle — du cornet dont la forme rappelle vaguement celle de la trompette de nos marchands de journaux ; — du grand tambour manuel, sorte de tambour de basque primitif ; — des crotales, petites cymbales qu'une femme fait vibrer dans chaque main. Disons pour finir qu'un collège de joueurs de flûte fournissait des musiciens pour accompagner le chant dans le culte des dieux etrusques. Les mêmes musiciens formaient sans doute l'orchestre des drames lyriques.

Poèmes. — Eschyle passa une grande partie des vingt dernières années de sa vie chez les peuples de la Sicile. En 476 avant Jésus-Christ il compose à Syracuse *Les Etnéennes*, à l'occasion de la fondation d'Etna par Hiéron; en 473 il retourne en Grèce se faire couronner pour ses tragédies lyriques *Phinée, Les Perses,* — *Glaucus,* — *Prométhée;* avant 467 nous le trouvons en Sicile; en 459 il rentre à Athènes pour sa trilogie *Agamemnon, Les Choéphores, Les Euménides.* C'est alors que les Athéniens lui préfèrent Sophocle. De chagrin il se retire à Syracuse, qu'il quitte lors des troubles de 456 pour aller se reposer à Géla. La même année le père de la tragédie grecque y mourra à l'âge de 69 ans.

Il ne nous reste que de courts fragments des comédies doriennes d'Épicharme, comédies de caractères, où déjà l'on voit l'ivrogne, — le parasite, — personnages maintes fois mis à la scène depuis lors.

Les acteurs des drames lyriques de la Sicile étaient sans doute, comme en Grèce, de jeunes hommes portant le costume des tragédies et comédies grecques.

Comme Eschyle réglait lui-même la mise en scène de ses ouvrages, il est probable que les salles de spectacle et les décors des théâtres de Sicile ne différaient pas de ceux des Grecs.

Comme dans l'Hellade, comme dans la Grande-Grèce, aucune monodie grecque de la Sicile exécutée au cours des représentations théâtrales n'a été sauvée de l'oubli, et cependant le chant dramatique existait, vu que les écrivains anciens nous disent qu'Eschyle lui-même le réglait.

Il organisa le chœur tragique en Sicile. On croit que les choristes des comédies lyriques d'Épicharme ne chantaient que des maximes morales à l'unisson ou à l'octave.

Les danses des tragédies d'Eschyle étaient dessinées par leur auteur poète et musicien.

Les instruments grecs à vent, à cordes et à percussion, entre autres la flûte et la lyre, avaient été importés en Sicile et étaient employés dans la tragédie et la comédie lyriques.

Le drame musical chez les Romains.

Romulus, fondateur légendaire et premier roi de Rome, que la tradition fait régner de 753 à 715 avant Jésus-Christ, inaugure les spectacles du cirque en l'honneur du dieu Consus. Les Romains s'en contentent jusqu'après l'enlèvement des Sabines, date à laquelle, dit Valère Maxime (lib. II c. IV), « on fit venir d'Étrurie une sorte de pantomime qui fut pour les descendants de Romulus une agréable nouveauté » (366 av. J.-C.).

Les pantomimes étrusques décrites au drame lyrique de la Grande-Grèce donnèrent naissance à des pantomimes romaines, sortes de pièces satiriques dans lesquelles on tournait en ridicule les personnages du temps. — Il y eut des abus ; d'où la réforme de Livius Andronicus. Cet auteur dramatisa les sujets en imaginant un acteur parlant dont il joua les rôles. Le succès fut immédiat, mais bientôt fatigué il recourut à l'aide d'un chanteur et d'un joueur de flûte, et se borna à faire les gestes. — Dans le Ve siècle de la fondation de leur ville, les farces atellanes furent introduites chez les Romains et leur usage se conservera jusque sous les empereurs. Avec Plaute (220 av. J.-C.), peintre inimitable des mœurs populaires, naît la vraie comédie latine, dont le spectacle est généralement terminé par une grossière farce atellane. Cæcilius s'engage hardiment dans la route ouverte par Plaute et Térence et couronne cette bonne période d'imitations de comédies grecques en écrivant dans le genre tempéré des ouvrages dramatiques remarquables par la vérité des peintures morales. Après sa mort (195 av. J.-C.), les Romains, devenus dominateurs du monde, se jettent dans tous les excès ; c'est la décadence du théâtre latin : il y a beaucoup de monde en scène, mais les grandes pantomimes et les pièces mêlées de chant et de danse qu'on interprète n'ont qu'une valeur bien relative !

Les acteurs des pièces lyriques latines furent pendant de longues années des citoyens romains. Lorsqu'en 220 avant Jésus-Christ paraît la vraie comédie lyrique imitée des Grecs, les acteurs professionnels deviennent moins rares; ils portent, bien entendu, masque et cothurnes.

Les théâtres publics romains étaient construits en bois. Comme leurs planches résonnaient, l'emploi des vases d'airain, préconisé au temps d'Auguste par Vitruve, — dans son traité d'architecture, — était inutile. C'est pourquoi Mummius ne trouva pas à Rome l'emploi des précieux vases du théâtre de Corinthe; il les consacra dans le temple de la Lune.

Caractère spécifiquement musical du drame musical latin.

Mélodie. — La légende qui raconte l'enlèvement des femmes et des filles des Sabins par les sujets de Romulus fait sans doute allusion à la fusion violente des populations qui formèrent Rome, peuple dépourvu du sentiment esthétique, n'ayant aucune disposition pour les arts, à part, peut-être, l'architecture Aussi, durant très longtemps ce peuple, plus guerrier que sensuel, fit un médiocre usage de la mélodie et n'a jamais approché sur ce point des grâces de la volupté grecque. Le chant resta toujours rude et grossier chez les Romains; ce qu'ils chantaient aux noces étaient plutôt des clameurs que des chansons, et il n'est guère à présumer que les monodies de leurs drames lyriques eussent une mélodie fort agréable. Toutefois, après la conquête de la Grèce, en héritant de la civilisation avancée du vaincu, les Romains s'inspirèrent de sa déclamation musicale, ce qui donna naissance à la monodie greco-romaine, établie d'après les principes grecs, qu'ils simplifièrent un peu : supprimant plusieurs modes, — retranchant complètement le genre enharmonique qui était d'un usage courant chez les Grecs, — notant comme eux la musique avec

les lettres de leur alphabet réduites à quinze par Boèce (470-525) [1].

Harmonie. — Comme les Grecs, les Romains ne faisaient usage au théâtre que de l'homophonie ou au plus de l'antiphonie. Vers le Ier siècle de notre ère, Sénèque nous dit, dans sa quatre-vingt-quatrième lettre, que le chœur des spectacles romains, composé de voix différentes : aiguës, graves, moyennes, d'hommes et de femmes, — joint aux sonorités des instruments de tout genre, donnait tout simplement l'impression d'un vaste unisson.

Rythme. — Le rythme a une grande importance dans le drame lyrique latin. D'ailleurs les Romains ne sont organisés que pour le rythme qu'Aristide Quintilien, rhéteur latin du Ier siècle de notre ère, divise en trois espèces : le rythme des corps immobiles, qui résulte de la juste proportion de leurs parties, comme dans une statue bien faite ; — le rythme du mouvement local, comme la danse, la démarche bien composée, les attitudes des pantomimes ; — le rythme de la durée relative des sons dans une telle proportion que l'on fasse toujours résulter de leur succession des effets agréables par la durée et la quantité.

Les danses des drames lyriques latins s'exécutaient en scène : l'orchestre, contrairement à l'usage grec, était séparé du théâtre et rempli de sièges destinés aux sénateurs, magistrats, vestales et autres personnes de distinction.

Orchestre du drame gréco-latin. — *Instruments du drame lyrique latin.* — Au théâtre romain la trompette et la flûte étaient très employées. Flacus, fils de Claudius, composa pour des flûtes différentes les modes de six comédies de Térence.

---

(1) Voir son étude sur les principes des vieux musiciens : Aristoxène, Ptolémée, Nicomaque, dans son cinquième livre : *De Musicā*, imprimé mille ans après à Venise, par Io et Greg. de Gregoriis, in-folio.

comme l'indiquent les inscriptions placées en tête de ces ouvrages :

Les Adelphes : Flûtes serraniennes ou tyriennes, petites avec un son aigre et triste, convenant admirablement aux jeux funèbres. C'est à l'occasion de la mort de Paul-Émile que les *Adelphes* furent composés.

Andrienne : Flûtes doubles inégales; celle de droite longue et aux sons graves; celle de gauche courte et aux sons aigus.

Hécyre : Flûtes égales.

Phormion : Flûtes inégales.

L'Eunuque : Deux flûtes de la droite.

L'Heautontimoroumenos ou *Le Bourreau de soi-même :* Flûtes inégales à la première représentation et deux flûtes de la droite aux suivantes [1].

Les instruments à cordes et à percussion, surtout après la conquête de la Grèce, étaient les mêmes que ceux de l'Hellade.

Orchestration. — Tous les instruments jouaient, au théâtre, la même partie [2].

Conclusion tirée de l'histoire du drame lyrique latin. — Le peuple romain, batailleur par nature, n'était pas capable de

---

[1] Les musiciens étaient fournis par le collège de joueurs de flûte fondé à Rome à l'imitation des Étrusques, mais longtemps après eux.

[2] Dans sa quatre-vingt-quatrième lettre déjà citée, Sénèque dit ceci : Quoique l'amphithéâtre soit bordé de trompettes et que l'avant-scène retentisse du concert des instruments de tous genres, de ces sonorités diverses ne résulte qu'un ensemble homogène. De tant de sons, il n'en résulte qu'un seul. A la flûte double, accompagnement nécessaire des pantomimes étrusques, on ajoutait à Rome la cithare. A l'imitation des Grecs, la déclamation tragique était fixée par les sons de la flûte. D'autre part, comme Néron chantait en s'accompagnant sur la lyre étrusque, il n'est pas anormal de penser que certaines monodies des drames lyriques latins étaient accompagnées de même.

comprendre les arts réunis constituant le drame lyrique et, à plus forte raison, de les cultiver avec succès. Conclusion : son théâtre n'est pas original, et lorsqu'aux grandes époques de l'histoire romaine, il existe, c'est grâce à la collaboration ou des Étrusques ou des Grecs.

Le drame musical en Extrême-Orient.

Chez les Chinois. — Chez les Hindous. — Chez les Indo-Chinois. — Chez les Siamois.

Chez les Chinois.

Dans son volumineux ouvrage sur l'opéra italien à Paris, l'auteur éditeur Castil-Blaze (rue Buffault, 9, Paris) dit que les Chinois (p. 39) qui n'ont rien emprunté aux Grecs, ont eu, bien avant les premiers essais de Thespis et de Phrynicus, l'usage d'une sorte de drame lyrique. Il eût été intéressant de rassembler des documents authentiques sur cette manifestation d'art théâtral primitif. Les érudits modernes se bornent à ce sujet à de simples conjectures, mais comme chez les Chinois les traditions se perpétuent indéfiniment, les considérations suivantes relatives à leur drame lyrique moderne pourront nous éclairer :

Poèmes. — Les représentations chinoises, dit l'Espagnol Acosta, durent dix ou douze jours de suite, en y comprenant les nuits, jusqu'à ce que les spectateurs et les acteurs fatigués se retirent enfin tous, comme de concert. Du reste, les sujets sont tout à fait moraux et surtout relevés par les exemples fameux des philosophes et des héros de l'antiquité chinoise. — D'après la relation de l'ambassadeur anglais, lord Macartney, ces jeux dramatiques consistent en une grande variété de sujets tragiques et comiques ; plusieurs pièces sont jouées successive-

ment, quoique sans liaison apparente entre elles. Le spectacle se termine par une grande pantomime.

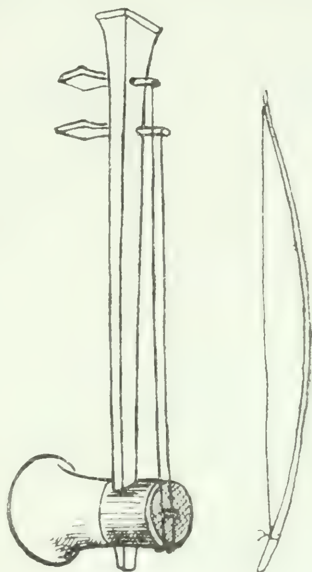
Acteurs. — Les rôles sont remplis par des acteurs portant des habits magnifiques ou déguisés (comme cela se présente dans *Le Mariage de l'Océan et de la Terre*) en animaux marins, petits et grands, jusqu'aux dauphin et baleine, et en animaux terrestres: aigles, tigres, autruches, éléphants même.

Théâtres. — Les théâtres sont vastes et fort agréables. Sur la scène se trouvent des chênes, des pins, des arbres de différentes espèces; ou dans un autre décor : des navires, des rochers, des coquillages, des éponges, des coraux... Les effets scéniques sont habilement imaginés. Ainsi dans *Le Mariage de l'Océan et de la Terre*, après avoir défilé pendant un temps considérable, les trésors des deux empires se réunissent, se forment en un seul corps et s'avancent vers le public, sur le bord de la scène. Alors les rangs s'ouvrent pour laisser passage à la baleine, qui s'approche vis-à-vis de la loge de l'empereur et vomit dans le parterre plusieurs tonnes d'eau qui, promptement, disparaissent à travers des trous pratiqués dans le plancher. C'est le grand succès de la pièce, et l'on entend de tous les points de la salle : *Hao! houng! hao!* Charmant! délicieux! charmant!

Caractère spécifiquement musical du drame lyrique chinois.

Lord Macartney, qui fut témoin de ce qui vient d'être relaté, dit que les personnages récitaient, chantaient ou parlaient tour à tour sans aucun accompagnement de musique. Donc la *monodie* existe chez les Chinois; l'harmonie se réduit au plus à l'antiphonie et au moins à l'homophonie. Enfin leur orchestre, proche parent de celui des Ariens étudiés ci-après, doit proba-

bablement *rythmer* les évolutions et les danses des drames lyriques dont la partie mélodique est confiée au ravanastron [1] ou violon chinois. C'est le plus ancien type des instruments à archet. Comme son nom l'indique, il fut inventé du temps de Ravana, roi de Ceylan, cinq mille ans avant Jésus-Christ. Les moines bouddhistes le jouent encore aujourd'hui. La caisse sonore est un cylindre creux en bois de sycomore, mesurant 0m05 de diamètre sur 0m11 de haut. Le manche, de 0m55 à 0m70, est en bois de sapan et fait corps avec la tête. Deux cordes d'intestins de gazelle placées sur un chevalet sont tendues par des chevilles. Un mince bambou forme la baguette de l'archet. Il y a un trou à chaque extrémité pour laisser passer la mèche de crins arrêtée en haut par un nœud, en bas par vingt tours d'une tresse de jonc. Les cordes sont accordées en quintes. L'instrument a un charme particulier et sa sonorité a une couleur essentiellement chinoise.



Chez les Hindous.

Considérations générales. — *Origine.* — Il faut remonter à cinquante ans avant Jésus-Christ pour trouver les premiers

---

(1) Voir *La Musique et les Musiciens*, de Lavignac, p. 159.

documents sur le théâtre lyrique hindou. Les drames du théâtre indien — qui autrefois étaient représentés devant les rajâhs dans leurs assemblées publiques — sont aussi nombreux que ceux de nos théâtres d'Europe, dit le célèbre William Jones. D'ailleurs l'antiquité ne compte que deux grands théâtres originaux, le grec et l'hindou, nous l'avons dit page 12.

Poèmes. — Les drames lyriques hindous sont écrits moitié prose, moitié vers, et les différents personnages s'expriment — selon leur dignité — en divers dialectes réputés plus ou moins nobles. Que l'ouvrage soit en 1, 2, 3, 4, 5, 6 ou 7 actes, la poésie a toujours le caractère théâtral. Voici le sujet de *Vircama et Ourvasi* ou *Le Héros et la Nymphe*, sorte de mélodrame-opéra en 5 actes attribué à Calidasa, qui vivait un demi-siècle avant l'ère chrétienne : C'est le désespoir de Pourouravas, roi de Pratisthâna, qui, épris d'Ourvasi, aspara ou nymphe de la cour d'Indra, l'a vu transformer en liane pour avoir enfreint une des lois de l'empire mythologique. Les trois premiers actes sont écrits en sanscrit ; les autres, en pâcrit riche élégant et très régulier de formes métriques. La douleur de Pourouravas est telle qu'il en perd la raison : c'est le chœur qui nous l'apprend. Le roi de Pratisthâna entre en scène et sa folie ne se dissipe que lorsque Ourvasi, subissant l'effet d'un talisman, reprend sa forme primitive.

Acteurs. — Les acteurs étaient professionnels. Les drames lyriques hindous comportaient des personnages des deux sexes. C'est ainsi que *Kâlirévataka*, sorte d'opéra-ballet en 1 acte entièrement chanté et dansé, — appelé hallisâ, — est écrit pour un homme et huit femmes.

Théâtre. — Les représentations lyriques se donnaient en public dans des bâtiments spéciaux. La vraisemblance était observée et de sommaires décors se dressaient sur l'estrade.

Caractère spécifiquement musical du drame lyrique hindou.

MÉLODIE. — L'intérêt est partagé entre la mélodie et la déclamation purement littéraire. Ainsi le genre lyrique appelé *srigaditam* caractérise un acte mi-récité, mi-chanté dont le personnage principal est *Sri*, déesse de la Fortune. Dans *Dévi mahàdevam,* tiré de la mythologie, le dialogue est mêlé de chant. C'est le genre *ounathya* qu'on peut rapprocher du vaudeville ou de l'ancien opéra-comique français. L'ébauche de l'« air » se trouve dans *Le Héros et la Nymphe.*

HARMONIE. — L'harmonie du drame lyrique de l'Inde ancienne est réduite, comme chez les Grecs, à l'unisson ou à l'octave. Le duo n'existe pas. C'est ainsi que dans *Vircama et Ourvasi* le couplet chanté par une aspara : « Au milieu de ce vaste lac, les cygnes déploient leur blanc plumage » est précédé d'un dialogue *parlé* entre les deux asparas en scène. Le chœur invisible exécute toujours à l'unisson (1).

RYTHME. — La musique dramatique est très rythmée chez les Hindous. Tout le quatrième acte, si régulier de formes métriques, est rythmé musicalement, — de même, — dans *Le Héros et la Nymphe* (2). La danse est pour ainsi dire inséparable de l'action dramatique, même dans les plus petites pièces. L'amour et le plaisir sont chantés et dansés dans *Le Narmavati* et le *Vilàsavati,* ouvrages en un acte du genre *nàtyasàraka.* Au moyen âge, vers le XIIe siècle, on trouve encore un exemple d'un autre genre appelé *bhana.* C'est le monologue dramatique en un acte précédé de musique et de danse, dont *Saràda titaka* peut nous donner une idée.

---

(1) Dès la sortie des asparas, le chœur lointain annonce la catastrophe : « Le roi des éléphants erre maintenant séparé de sa compagne. »

(2) Chaque chant ayant son mètre particulier, il y a une interessante variété de rythmes.

L'orchestre du drame lyrique hindou ancien et moderne.

Instruments. — Outre le ravanastron, instrument à archet, — déjà décrit, — dont on trouve la trace en Hindoustan dans les temps les plus reculés, toutes les familles d'instruments sont représentées dans l'orchestre du théâtre hindou :

A cordes pincées :



Vina ou *lyre indienne*, expression impropre, car la lyre n'avait pas de touche. Sous un bambou de 1^m09 de long et de 0^m10 de diamètre se trouvent deux gourdes, que dépasse le bambou, d'un côté pour le cheviller, de l'autre pour l'attache des cordes dont deux sont en acier et cinq en laiton. Quatre cordes sont sur des chevalets mobiles [1].

Tambourah.
Sitar.
Rabab.

A vent, en bois :

Pas de flûte traversière.
Flûte à bec appelée *Bansoulie.*
Flageolet à sept trous — *Algosah.*
Hautbois — *Oton.*
Musette avec outre — *Tourti.*

En métal :

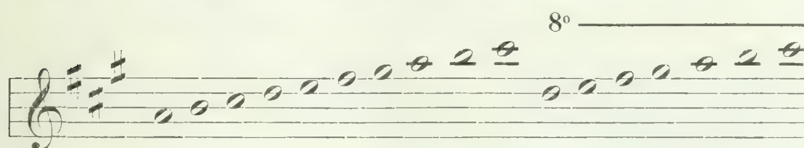
Petit cor appelé *Tontari.*
Cor du Bengale — *Bherongnatic.*
Grande trompette — *Bhérée.*

---

(1) L'instrumentiste met une gourde sur l'épaule, l'autre sous le bras. La main droite pince les cordes, la gauche forme les intonations.

A percussion :

Kinnery, composé de dix-sept lames de métal qu'on frappe avec une baguette de bois ou d'ivoire pour obtenir les notes suivantes :



Crotales, appelées *tal*, petites cymbales liées employées pour la danse des bayadères.

Gopijantar, petite timbale double attachée au corps par une corde. (Fétis, p. 308.)



Naguar, timbale placée sur un pied.

Puckhavay, tambour de $0^{m}45$ de long, à caisse elliptique.

Orchestration du drame lyrique hindou. — L'orchestre rythme les danses [1].

Conclusion. — Les auteurs de drames lyriques hindous ont une puissance d'invention que les Grecs n'ont pas surpassée. Le théâtre est complet, les entrées et les sorties des acteurs sont vraisemblables et la scène se passe toujours dans un lieu déterminé avec musique chantée, jouée et dansée.

---

[1] Voir à ce sujet *Sringâra tilaka*, deux actes du genre *prasthâna*, dans lesquels paraissent des esclaves, personnages de la classe inférieure. Le plus souvent l'orchestration des drames lyriques hindous vise aux effets mystérieux. Telles les ritournelles d'instruments qui se font entendre au dehors dans *Vicrama et Ourvasi*, lorsque après les chants en chœur une aspara chante la première cavatine : « Les cygnes qui couvrent le lac déplorent la perte d'un compagnon chéri. »

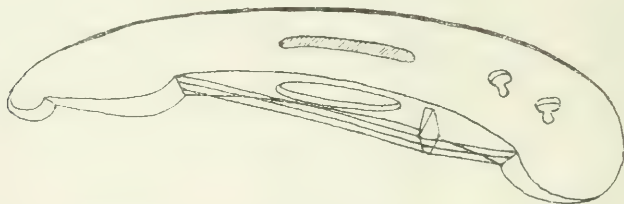
Chez les Indo-Chinois.

Le drame lyrique ancien et moderne.

Considérations générales sur le drame lyrique indo-chinois. — Les sujets des drames en musique de l'Indo-Chine sont tirés des légendes des héros, de Rama en particulier, qui, d'après la tradition, fonda l'empire des Birmans après avoir conquis l'île de Ceylan. C'est du reste ce que dit le célèbre poème indien, *Le Ramayana*. Ce qui a été dit sur les *acteurs* et les *théâtres* chinois et hindous s'applique aux Indo-Chinois.

Caractère spécifiquement musical du drame lyrique indo-chinois.

La mélodie est représentée par des airs assez courts. Le dialogue est déclamé sur une sorte de chant qui a de l'analogie avec le récitatif des *opéras* européens et l'*harmonie* se réduit à l'homophonie. Le *rythme* a sa large part dans le drame lyrique, qui est non seulement chanté mais aussi dansé. L'*orchestre* est composé d'instruments à cordes, à vent et à percussion.



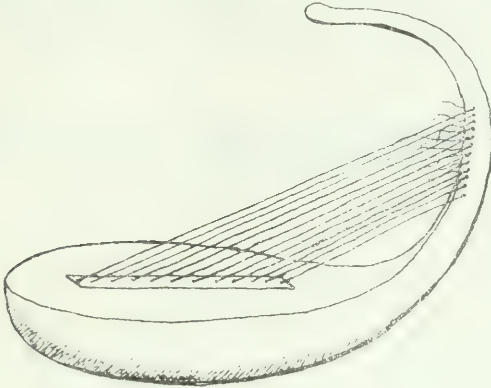
Instruments à cordes pincées,

avec touche :

Patola, sorte de guitare à trois cordes ayant la forme d'un crocodile. (Fétis, p. 334.)

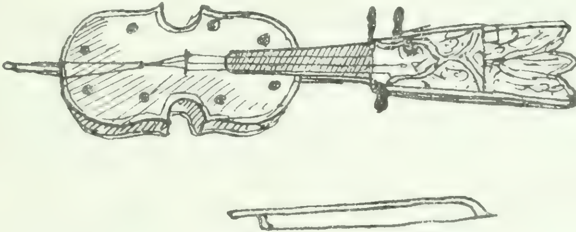
Sans touche :

Soum, harpe à treize cordes métalliques. Sa forme est celle d'un canot ponté.



A archet :

Turr, sorte de violon à trois cordes. Il ressemble assez bien à l'instrument européen, mais la tête est grotesquement ornée.



A vent.

EN BOIS :

Flûte à bec à sept trous.

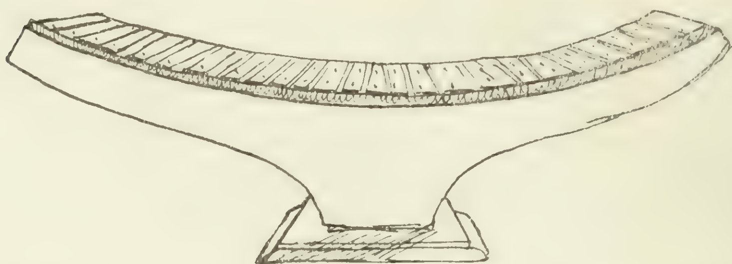


En métal :

Sorte de trompette à anche de basson avec pavillon évasé.

A percussion :

Harmonica à percussion. Instrument de 1m16 de long, comprenant dix-neuf lames en bambou, placées à plat, sur lesquelles frappe un instrumentiste portant un petit marteau dans chaque main.



Cymbales.

Gong, disque de métal frappé par une baguette munie d'un tampon.

Petites castagnettes de métal.

Échelle de deux octaves de petits gongs.

Tam-tam. C'est un tambour dont les peaux sont frappées des deux mains. Il a la forme d'un tonneau.

Orchestration du drame lyrique indo-chinois. — L'orchestre est employé pour la danse dans ces drames mythologiques. Il joue en outre les ritournelles qui précèdent ou suivent les airs que l'acteur chante accompagné par le joueur de patola. Cet instrumentiste joue simplement la partie du chanteur, qu'il soutient. Dans les effets de puissance, le musicien a recours à la trompette indo-chinoise, qui ajoute sa sonorité rauque à celle du reste de l'orchestre, déjà bien sonore avec les vibrations retentissantes du gong.

Chez les Siamois.

Le drame musical ancien et moderne.

Considérations générales sur le drame lyrique siamois. — Les légendes du pays fournissent les sujets des opéras mélodrama-

tiques siamois appartenant au genre bot-rang. Les poèmes sont tellement développés que certaines représentations durent dix jours. Les acteurs évoluent sur une *scène* intelligemment aménagée selon les données du livret.

Caractère spécifiquement musical du drame lyrique siamois.

Les airs et récitatifs ont une tournure *mélodique* ayant un certain charme. C'est que, contrairement aux Chinois, les Siamois ont une échelle mélodique complète. Comme dans les drames lyriques précédemment étudiés, l'*harmonie* est encore à l'état embryonnaire; c'est toujours l'homophonie ou l'antiphonie. Ainsi dans *Pephat Khongwang*, le chœur composé de douze chanteurs exécute toujours à l'unisson. Le *rythme* existe, car la danse a sa part dans l'action. Enfin l'*orchestre* du drame musical compte toutes les familles d'instruments :

A vent.

EN BOIS :

Klovie, flûte (deux).
Pichanai, hautbois (deux).
Pi châwa, clarinette.

En métal :

Tri, grande trompette.
Sang, petite trompette.

A clavier :

Ching, petit orgue.

A cordes.

A ARCHET :

Sa, violoncelle.

Pincées

Kachappi, harpe.

A percussion :

Randât, lames de bois.
Pat-kong, timbres.
Khong wang, boules métalliques qu'on agite.
Krap, trente paires de castagnettes de bambou.
Krap-phoüng, petites castagnettes.
Gong siamois.
Chang kati, petit gong.
Thoumgo tuapan, petit tambour plat.
Khlang toa photoa mea, large tambour plat.
Tapon, long tambour étroit.
Aramana, espèce de tambourin.

Orchestration du drame lyrique siamois. — Bien qu'un petit violon à trois cordes, le *Trò*, existe dans le pays, le capitaine Loir dit qu'on ne l'emploie pas au théâtre. (*Asiatis researchs*, t. X, p. 355.) C'est une sonorité enlevée à l'orchestre. Celui-ci joue les ritournelles. Deux pichanais à l'unisson accompagnent les airs.

Conclusion. — Les drames lyriques siamois sont de véritables opéras.

Le drame musical liturgique de première formation.

(Le texte consacré est dramatisé.)

Considérations générales sur le drame liturgique de première formation. — *Origine.* — L'avènement du christianisme ouvrit une voie nouvelle à l'art dramatique. Pour conquérir les cœurs, on eut recours à la musique. L'amplification pompeuse des cérémonies du culte engendra le drame lyrique sacré, qui renversa de fond en comble les anciens systèmes dramatiques.

La musique des représentations religieuses cessa presque complètement d'être associée au geste ; elle se dépersonnalisa et se fit l'interprète de la collectivité. Cela dura quinze siècles. Les premiers chrétiens voyaient dans le Grand drame de la Messe le divin sacrifice auquel ils devaient leur rédemption.

Poèmes. — Le répertoire liturgique des premiers siècles de l'ère chrétienne contient les trois ouvrages suivants :

Grand drame de la Messe attribué à saint Jacques le Mineur, premier évêque de Jérusalem.

Le manuscrit date de l'an 50. Il est écrit en grec. Au commencement de l'action liturgique il n'y a ni *Introït,* ni Graduel, ni *Confiteor,* ni *Kyrie.* Les acteurs sont :

Le prêtre, officiant.

Le diacre, qui récite et chante.

Les chantres, qui entonnent des antiennes, des oraisons, des hymnes et l'*Alleluia.*

Le peuple, qui répond sans chanter, par exemple, *amen* après les oraisons, — qui chante le *Sanctus* et le *Benedictus,* — qui dit une prière dans le genre de notre *Agnus Dei,* — qui récite l'oraison dominicale.

Résumé de l'action. — Le prêtre arrive à l'autel pendant que le diacre chante une antienne. L'officiant dit une prière secrète puis, un *Gloria* différent de celui de la messe catholique : *Gloire au Père, au Fils et au Saint-Esprit, trinité et unité...* L'introduction de la messe, mi-chantée, mi-récitée, est fort longue. Le *Credo* se récite entièrement. La préface est chantée et tout le reste du drame liturgique est conforme au rit catholique. A la communion le diacre dit : *Chantons en paix le Christ*, et le chœur chante ce répons, ensemble non mesuré : *Voyez quelle est la bonté du Seigneur.* Puis les diacres accompagnent le peuple jusqu'à la sortie de l'église. Enfin le prêtre dit à voix

basse quelques oraisons qui marquent la fin de la représentation sacrée.

Grand drame de la Messe selon saint Basile, évêque de Césarée.

Cet ouvrage, écrit dans la seconde moitié du VI[e] siècle, est plus court que le précédent, mais le chant y a une plus large part. Un *acteur* nouveau s'y trouve : le Pontife.

Résumé de l'action. — Le diacre dit quatre litanies auxquelles le peuple répond toujours *Kyrie eleison*. En voici le commencement :

Le diacre : Disons tous : *Kyrie eleison !*
Le peuple : *Kyrie eleison !*
Le diacre : De toute notre âme, de tout notre esprit, disons tous : *Kyrie eleison !*
Le peuple : *Kyrie eleison !*
. . . .

Le Patriarche récite les oraisons, la plupart à voix basse, et offre le sacrifice. Il dialogue avec le peuple dans le genre suivant :

Le patriarche : *Dominus vobiscum.*
Le peuple : *Et cum spiritu tuo.*
. . . .

Puis il dit mentalement la préface et ordonne tout haut : « que l'hymne triomphale soit chantée ». *Le Sanctus*, l'*Hosanna*, le *Benedictus* sont aussitôt chantés par le peuple. Les psaumes, l'*Alleluia*, le *Gloria*, le *Credo* solennel sont exécutés par les chantres.

Grand drame de la Messe attribué à saint Jean Chrysostome, Patriarche de l'église de Constantinople, ou Le Mystère de la divine Eucharistie.

Comme dans les drames précédents, le *Kyrie* n'existe pas. Les nôtres ont été tirés de l'*Octoéchos*, livre grec de chant litur-

gique contenant les prières notées du matin et du soir et composé postérieurement à la séparation des Églises grecque et romaine vers le VIIIe siècle. La messe attribuée à saint Jean Chrysostome établit la Préface chantée à haute voix. Les principales parties de l'office romain s'y trouvent. Les textes des chants varient selon les fêtes.

Acteurs. — Comme nous venons de le voir, le peuple est acteur dans le drame liturgique. Les prosélytes ou nouveaux convertis à la religion chrétienne n'étaient pas admis à chanter dans l'église avec le peuple baptisé. Le nouveau converti se présentait devant le hiérarque, prêtre qui le classait dans un des différents ordres de catéchumènes. Ceux-ci n'avaient pas le droit d'entrer dans l'église. Ils restaient sous les portiques qui l'entouraient, jusqu'au moment de leur baptême. Il ne leur était pas permis de chanter et ils priaient à voix basse. Les aspirants au baptême, admis provisoirement après interrogatoire, appartenaient au deuxième ordre de catéchumènes. Ils montaient au premier ordre lorsque après instruction ils étaient reconnus aptes à être baptisés.

Local. — Le seul cadre qui convient au drame lyrique liturgique c'est l'église elle-même divisée en trois parties correspondant aux trois classes de baptisés :

1° Le *sacrarium*, partie secrète séparée du temple par des voiles et des barrières. Les futurs ecclésiastiques (1re classe) ont seuls droit d'y entrer.

2° Le *chœur*, partie moyenne de l'édifice, fermée aussi par une barrière réservée au peuple (2e classe) qui prend part aux sacrifices et récite ou chante dans l'office.

3° Le *narthex*, vestibule extérieur où étaient admis les chrétiens faisant pénitence, retranchés de la communion par quelque faute grave; ils ne chantaient pas (3e classe).

Caractère spécifiquement musical du drame lyrique liturgique de première formation.

Mélodie. — La mélodie du drame lyrique liturgique est issue des traditions hébraïques et des mélopées grecques. C'est la monodie.

Harmonie. — Le chant d'ensemble reste exclusivement homophone; tout est écrit à l'unisson.

Rythme. — Les chants, les cantiques, les hymnes des grands drames sacrés ont un sentiment rythmique accusé par la stricte observation de la prosodie littéraire.

Orchestre. — L'orchestre ne sera admis à l'église qu'au XIIe siècle, mais il est probable que l'orgue, inventé par Ctésibius, en 145 avant Jésus-Christ, y fut employé dès les premiers drames liturgiques.

Remarque. — On ne trouve aucune trace de Christ dans les représentations sacrées d'Orient.

Le drame musical liturgique de deuxième formation.

Des épisodes longuement développés sont ajoutés au drame lyrique liturgique de première formation.

Considérations générales sur le drame lyrique liturgique de deuxième formation. — *Origine.* — Le drame lyrique liturgique de première formation se chante et se joue à l'occasion d'une solennité religieuse : c'est l'office avec plus de pompe qu'à

l'ordinaire; on se borne à y ajouter des séquences et quelques autres chants de circonstance. Lorsque les additions au texte consacré présentent un développement considérable et se détachent du grand drame de la messe pour former un tout, nous entrons dans le drame lyrique liturgique de deuxième formation. Il s'exécute avant ou après l'office.

Dans les premiers temps du christianisme, l'Église d'Orient ne fêtait solennellement que l'Épiphanie, second acte de la Nativité rappelant l'adoration de Jésus de Nazareth par les Mages. Saint Jean Chrysostome dit, dans son cinquante et unième discours, qu'en 388 seulement la fête de Noël fut instituée à Antioche.

Au V[e] siècle, saint Mamert institue une forme dramatique des rogations de Mai que nous retrouvons au IX[e] siècle avec audition de professions et de litanies chantées en chœur.

Dans la liturgie gallicane de la France méridionale, comme dans le drame lyrique de première formation, le peuple chante les psaumes, les antiennes, les litanies. Avec Charlemagne, la liturgie romaine est substituée à la gallicane. Toute la part réservée au peuple avant cette époque est attribuée au clergé. C'est blessant et contraire aux traditions gauloises. L'intérêt populaire pour le culte semble baisser. Pour le ranimer, les évêques donnent aux offices commémoratifs de la naissance, de la vie et de la mort de Jésus-Christ la forme du drame lyrique de l'*Avent*, moment d'attente recueillie du jour de la naissance du Sauveur à la *Pentecôte*, jour de célébration de la descente du Saint-Esprit sur les apôtres. C'est le point de départ du drame lyrique liturgique de deuxième formation, en France, en Belgique, en Allemagne. Les sujets seront tirés du Nouveau Testament et des légendes des saints.

Poèmes. — On peut consulter à la bibliothèque royale de Munich (n° 6264, fol. 1) un recueil d'homélies du IX[e] siècle contenant *Herodes sive magorum Adoratio*. C'est le plus ancien spécimen authentique du drame liturgique *entièrement chanté*

à la fête de l'Épiphanie. Nous voyons d'ailleurs par le titre que l'auteur, inconnu, dramatise l'adoration de Jésus par les Mages. C'est la réunion des évangiles selon saint Luc et saint Mathieu. L'action est courte, mais le drame et bien conçu.

I. — Lieu de la scène : Église.

1. L'ange dit aux bergers : « Je vous annonce une grande joie. »
   Les bergers répondent : « Rendons-nous à Jérusalem, et voyons ce verbe. »
   Chant avant leur départ : *Gloria in excelsis...*

2. Arrivée des Mages.

   Le premier dit : L'étoile brille.
   Le deuxième répond : Elle annonce que le roi des rois est né !
   Le troisième ajoute : Cet événement fut prédit par les prophètes.
   Chant d'ensemble des Mages : Allons, cherchons-le et offrons de l'or au roi, de l'encens au Dieu, de la myrrhe au mortel.

II. — Lieu de la scène : Supposé transporté à Jérusalem.

1. Entrée du chœur.

2. Les Mages demandent aux habitants de Jérusalem : « Dites-nous où est l'enfant né roi des Juifs ? »
   Aucune réponse, mais...

III. — Lieu de la scène : Supposé transporté dans le palais d'Hérode.

1. Le messager annonce à Hérode, roi des Juifs, que trois inconnus venus d'Orient s'informent de certain roi nouvellement né.

2. Hérode demande aux trois Mages d'où ils viennent : le premier est roi des Chaldéens, le deuxième roi de Thrace, le troisième roi des Arabes.

   Les scribes consultés disent, d'après le prophète David, que le Christ naîtra à Bethléem. Hérode demande conseil aux principaux de sa cour. Un guerrier chante : « Laisse aller les Mages, ils découvriront le nouveau-né, ils reviendront et tu le connaîtras. »

C'est écrit, comme d'ailleurs tout le manuscrit, en neumes de la plus ancienne époque, sans lignes, sans clefs (voir p. 118 de l'*Histoire générale de la Musique,* de Fétis.)

IV. — Lieu de la scène : Supposé transporté sur la route de Jérusalem à Bethléem.

1. Les Mages chantent : « Voici l'étoile que nous avons vue en Orient; elle va nous guider. »
2. Les Mages demandent aux bergers : « Dites-nous qui vous avez vu? »
   Réponse des bergers : « Un enfant entouré de langes. »
3. L'ange chante : « Qui sont ces hommes qu'une étoile conduit? »
   Réponse des Mages : « Nous sommes rois. . . . . »

V. — Lieu de la scène : Le sanctuaire.

1. Les femmes gardiennes chantent : « Voici l'enfant. . . . . »
2. Les Mages chantent : « Salut, prince des siècles! »
   Les Mages offrent des présents au prince des siècles.
   Les Mages se prosternent.
3. L'ange leur dit : « Retournez par un autre chemin pour ne pas trahir un si grand roi. »
   Les Mages se relèvent en chantant : *O Regem celi.*

VI. — Lieu de la scène : Supposé se retrouver à Jérusalem (palais d'Hérode).

1. Le messager à Hérode : « Les Mages sont retournés par un autre chemin. »
2. Hérode : « Étouffons mon désastre dans les ruines. »
3. Un guerrier : « Si tu veux frapper celui que tu maudis, ordonne le meurtre de tous les enfants, par l'épée. »

Le sens devient alors insaisissable à cause des grandes lacunes qu'il y a dans le manuscrit. Les derniers mots sont : *expleto officio :* l'office est terminé.

*
* *

Au Xe siècle, un évangéliaire, écrit par un diacre du monastère de Bilsen dans le Limbourg, donne une version du drame lyrique liturgique précédent, dans laquelle l'ordre des scènes et le dialogue sont invraisemblablement bouleversés.

*
* *

A la bibliothèque de la rue Richelieu, à Paris, se trouve, sous le n° 1139, un manuscrit de la seconde moitié du Xe siècle contenant trois drames lyriques liturgiques : *Les Vierges sages et les Vierges folles, — Les Prophètes du Christ, — La Résurrection.*

Les Vierges sages et les Vierges folles.

Le sujet est tiré de l'Évangile selon saint Mathieu.

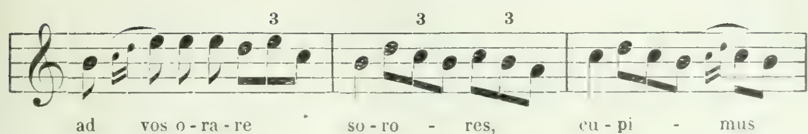
1. Un chœur à la mélodie grave et expressive, contenant un refrain de deux en deux vers, chante :

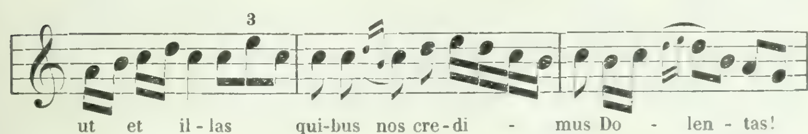
Adest sponsus qui est Christus.

2. L'archange Gabriel paraît. Dans quatre couplets avec refrain il annonce en langue d'oc la venue du Sauveur. La phrase mélodique est austère, mais sa coupe nous prouve que la chanson essayait de s'introduire dans l'Église.

3. Les Vierges folles honteuses s'accusent de leur faute et appellent les Vierges sages à leur aide en trois couplets notés en neumes que Fétis a transcrits ainsi qu'il suit :









Les trois couplets sont comme celui-ci écrits en latin. Le refrain est en langue d'oc. Toute la paraphrase des versets évangéliques se chante sur la musique ci-dessus. Il est à remarquer que le motif, au caractère oriental, est répété trois fois. C'est le plan général des mélodies des peuples de l'Asie, dont la tradition était familière aux provinces méridionales de la France, lesquelles au VIII[e] siècle, pendant vingt années, furent sous la domination des Arabes.

4. Les Vierges sages, inflexibles, les congédient :

Dolentas! Chaitivas! Trop i avet dormit!

5. Repoussées également par les marchands, les Vierges folles se sentent à jamais perdues.

6. Dénoûment. Le Christ apparaît et dit en langue d'oc :

« Allez, chétives! Allez malheureuses!
A toujours désormais, vous serez aux peines livrées :
En enfer vous serez menées. »

7. Les démons entrent en scène, saisissent les Vierges folles et les plongent dans l'enfer.

Il est probable que la mise en action de ce dénoûment devait frapper d'épouvante l'auditoire sincèrement croyant.

*
* *

Les Prophètes du Christ.

Le sujet de ce drame lyrique liturgique est l'adaptation scénique d'un sermon attribué à saint Augustin sur la *Nativité*.

L'évêque d'Hippone dialogue avec tous les prophètes dans le but de contraindre les Juifs à reconnaître Jésus-Christ pour le Messie. Plusieurs acteurs chantent ce dialogue plein de mouvement dramatique. On en trouvera la transcription littéraire et musicale dans les remarquables ouvrages d'Edm. de Coussemaker, *Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, planches XII à XXII, *Drames liturgiques au moyen âge*, pages 1-48, qui donnent également, en notation carrée, la transcription des neumes de

La Résurrection.

C'est une scène lyrique liturgique à cinq personnages :

1. L'ange;
2. Le gardien du séplucre;
3. Les trois Marie,

que l'on exécutait à Paris, à Narbonne, à Rouen au cours de l'office solennel du sépulcre.

*
* *

Au XIIIe siècle, la naissance du Christ suivant l'Évangile nous fournit deux autres drames dans lesquels le chant occupe une place importante :

L'Adoration des bergers.

La représentation se donnait à la Noël, avant la messe de minuit, après le *Te Deum*. Il se dégageait du spectacle analysé ci-dessous une profonde émotion.

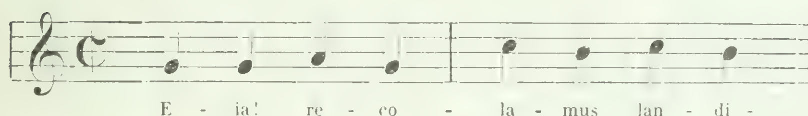
1. Un enfant représentant l'ange chante les paroles de l'Évangile selon saint Luc (2e chapitre, 9-17) aux bergers, représentés par les prêtres :

« Je vous apporte une grande nouvelle : Dans la ville de David, le Sauveur du monde est né. Vous le reconnaîtrez aux détails suivants : c'est un enfant entouré de langes et placé dans une crèche. »

2. Sept enfants, — du haut d'une galerie, — figurant le chœur céleste, chantent à l'unisson :

Gloire à Dieu...
Gloria in excelsis Deo.

3. Les bergers se dirigent de l'entrée de l'église vers la crèche, — placée au fond du chœur, dans l'abside, — en chantant la séquence ci-dessous, coupée par les exclamations : « *Eia! Eia!* »





Lorsque le développement de ce thème est terminé, les bergers, qui portent des bâtons figurant des houlettes, sont arrivés aux portes du chœur. Ils en montent les degrés et s'arrêtent.

4. Les clercs chantent le verset :

« Que cherchez-vous dans cette étable? »

Les bergers répondent :

Le Christ.

Les femmes découvrent la crèche et chantent :

« Le voilà cet enfant...

Les femmes désignent Marie et chantent :

« Voici qu'une vierge mettra au monde un fils.
Allez et annoncez qu'il est né. »

Les bergers saluent la Vierge, chantent deux couplets contenant leur profession de foi et annoncent le triomphe de la religion chrétienne :

> Salve, virgo singularis;
> Virgo maneus Deum paris.
> . . . .

5. Les pasteurs, tournés vers le chœur, chantent *Alleluia !...*

6. La messe commence.

Ce spectacle naïf, exécuté à une heure aussi mystérieuse, devait être très impressionnant.

*
* *

Moins développée. mais plus convenable pour l'Église que celle du manuscrit de Munich, est : l'*Adoration des Mages*, représentation lyrique de l'office de l'Épiphanie au XIIIe siècle.

Les *personnages* principaux sont les trois Mages, — couronnés et revêtus de chappes, — représentés par trois clercs. Les serviteurs des rois portent tuniques et manteaux.

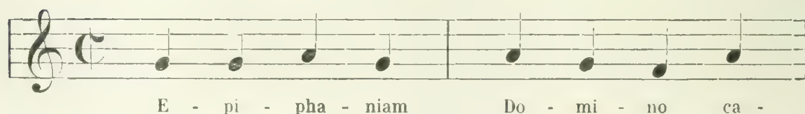
Voici l'analyse de la pièce :

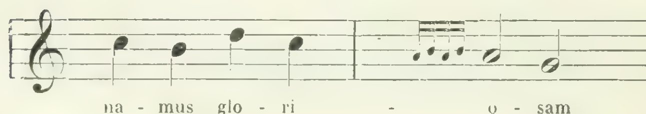
1. Lieu : L'autel.

Les Mages viennent de trois endroits différents, figurant leur pays d'origine. Le premier sort de derrière l'autel, le deuxième vient de droite, le troisième de gauche. Ils se rencontrent, s'embrassent et chantent devant l'autel.

2. Lieu : Route conduisant à Jérusalem figurée par l'entrée de la nef. Le chœur chante une marche de procession disant l'arrivée des Mages à Jérusalem et leur réception au palais d'Hérode :

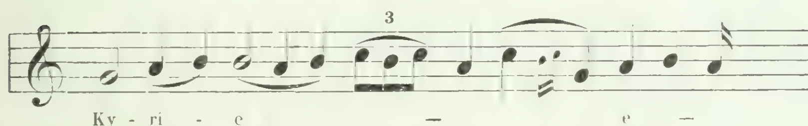
> O quam dignis celebranda
> In qua Christi genitura.





3. Lieu : Route de Jérusalem à Bethléem figurée par l'autel.
Aux portes de l'autel, deux personnages de haut rang couverts de dalmatiques reçoivent les Mages qui se font connaître. Après l'adoration, le chant de l'ange — représenté par un enfant revêtu de l'aube — est une instruction pour les rois : ils partiront par une autre voie.

4. La messe commence, chantée et dirigée par les Mages.
Selon la tradition romaine ces chants sont bourrés de vocalises :



Le sentiment religieux plus austère chez les Français que chez les Romains et peut-être leur inhabileté au moment où Charlemagne veut substituer le chant latin au gallican furent les causes de la simplification de ces chants. Le *Kyrie*, le répons graduel, l'*Alleluia*, l'offertoire, la communion, le *Sanctus*, l'*Agnus* devinrent presque syllabiques, ce qui leur donna une solennelle simplicité :

Ky - ri - e fons bo - ni - ta - tis Pa - ter.

La représentation de l'*Adoration des Mages* se donnait d'après la tradition de l'office de l'Épiphanie ci-dessus relatée, à Orléans, Rouen, Limoges, Dijon. Toutefois le chant variait un peu selon les endroits.

*
* *

Acteurs du drame lyrique liturgique de deuxième formation. — Le clergé fournissait les acteurs du drame liturgique de deuxième formation. Les costumes étaient ou humbles ou riches, selon les personnages à représenter, et les processions solennelles — où

défilaient les prêtres en costumes sacerdotaux, portant des croix, des vases ou autres objets d'or et d'argent — devaient être des spectacles éblouissants. Les rôles des femmes étaient joués par des hommes. Ainsi la rubrique de la *Résurrection* dit que des jeunes clercs rempliront les rôles des trois Marie : *Tres parvi vel clerici qui debent esse Marie.*

Théâtres. — Au moment où s'implantait la religion chrétienne, les invasions des barbares faisaient disparaître les magnifiques théâtres anciens. La féodalité n'admettait plus que deux sortes de monuments : des châteaux-forts, des églises. C'est dans celles-ci que se réunissaient les trois ordres de l'État : *dans le chœur,* les ecclésiastiques ; *dans la nef,* les nobles ; *dans les bas-côtés,* le peuple.

Pour porter l'émotion religieuse dans l'âme de cette nombreuse assemblée, le clergé ne pouvait mieux faire que de jouer ses drames lyriques liturgiques dans ses basiliques ou ses imposantes cathédrales.

Caractère spécifiquement musical du drame lyrique liturgique de deuxième formation.

La *mélodie* du drame lyrique liturgique de deuxième formation est de même nature que les mélopées ecclésiastiques de l'époque. Les notes suivent la mesure des mots. La parole n'est pas sacrifiée à la musique ; elle a le droit de priorité et, selon l'expression de Mgr Parisis, « le chant est fait pour les paroles et non les paroles pour le chant ». Saint Ambroise (340-397), évêque de Milan, a adapté les mélopées grecques aux hymnes chrétiennes, afin d'habituer les nouveaux convertis à psalmodier sur de la musique qui leur était familière. Il se contente de débarrasser la mélodie liturgique des ornements superflus. Puis vient saint Grégoire qui épure à nouveau en excluant du culte les chants qui lui paraissent indignes, faisant

un nouveau choix de modes antiques pour y calquer d'autres chants religieux. Il coordonne le tout pour former l'*antiphonaire* encore en usage aujourd'hui. Les mélopées austères et graves des chants ambroisien et grégorien étaient presque exclusivement employées dans le drame liturgique. La mélodie était le digne interprète de la parole divine ou de la prière des fidèles. Son expression était naturelle, son sentiment était vrai et puissant, compréhensible pour tous. Comme elle était subordonnée à la valeur prosodique des mots comme à leur sens, elle donnait aux phrases de chant une durée indéterminée et une mesure relative. Des exemples fourmillent dans les utiles transcriptions — de M. Edm. de Coussemaker, — déjà citées ; — on pourra y recourir pour de plus amples détails. L'étude qui a été faite sur l'*harmonie*, le *rythme*, l'*orchestre* du drame liturgique de première formation s'applique au drame religieux de deuxième formation.

II. — POLYPHONIE.

Le drame musical liturgique de troisième formation.

Le germe de la parodie est ajouté au drame liturgique de deuxième formation.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR LE DRAME LYRIQUE LITURGIQUE DE TROISIÈME FORMATION. — *Origine.* — Tous les ans, les 16, 17 et 18 décembre, se célébraient à Rome les Saturnales, fêtes établies en l'honneur de l'égalité qui régnait parmi les hommes du temps de Saturne, lorsque, chassé du ciel par Jupiter, il vint habiter le Latium, où il fit fleurir l'âge d'or. On se livrait à toutes sortes de réjouissances dans lesquelles régnaient la liberté et même la licence la plus entière. Tout était permis. Les esclaves revêtaient la toge, prenaient la place des maîtres, se faisaient servir par eux et passaient le temps à manger, chanter et boire jusqu'à l'ivresse. Ces désordres d'un usage général dans tout l'Empire romain se conservèrent chez les premiers chrétiens. Par imitation, les jeunes clercs, diacres, sous-diacres les introduisirent dans l'Église. Au IVe siècle, saint Augustin *(Sermon 215, De tempore)* « veut que ceux qui se rendent coupables de cette impiété soient châtiés ». En 633, le Concile de Tolède ordonne des jeûnes en expiation du scandale qui résulte des Saturnales, que le Concile de Rome condamne en 745. Les contrefaçons des antiques saturnales introduites dans les églises forment de véritables représentations lyriques.

POÈMES. — Le peuple, qui avait admiré les drames liturgiques de deuxième formation, sans y prendre part, les trouvait sans doute d'un caractère un peu sévère, car il profita des Saturnales

pour introduire dans le drame musical liturgique de troisième formation des éléments plus joyeux! des chansons parfois vulgaires, des danses même. D'où les représentations de la *Fête des Fous*, de la *Fête de l'Ane* et du *drame de Pierre de Corbeil*.

Fêtes des Fous.

Bien que condamnée par les Conciles de Tours en 858, d'Auxerre en 935, cette représentation d'un goût douteux persista pendant de longs siècles. En voici l'analyse tirée de *Vid. Petri Blesensis opera omnia Parisiis*, p. 783.

1. Élection dans les cathédrales d'un évêque ou archevêque des fous.

2. Confirmation de l'élection par une cérémonie servant de sacre.

3. L'archevêque des fous — portant mitre, crosse, croix archiépiscopale — officie pontificalement et donne la bénédiction au peuple.

Dans les églises relevant directement du Saint-Siège, on nomme un pape des fous portant les ornements de la papauté.

Ces hauts dignitaires burlesques sont accompagnés d'un clergé de la même espèce en habits de prêtres. Les uns sont masqués, les autres ont le visage barbouillé. D'autres sont en habits de femmes.

4. Ces personnages dansent dans le chœur en chantant des chansons obscènes.

5. Pendant l'office divin, les diacres et sous-diacres mangent boudins et saucisses sur un coin de l'autel. Ils jouent aux dés et aux cartes et mettent du vieux cuir dans l'encensoir.

6. Après la messe ils courent, sautent et mettent dans l'église le désordre le plus complet.

7. Enfin ils se font conduire en tombereau par la ville, s'arrêtent dans les carrefours, font des gestes lascifs en prononçant des paroles impudiques.

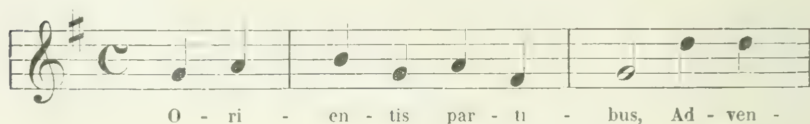
Les individus les moins recommandables se mêlaient ainsi au clergé pour représenter des fous habillés en prêtres, en moines, en religieuses. C'était scandaleux. Aussi Pierre de Corbeil essayera-t-il de réformer la tradition insensée de la Fête des Fous, en conservant ce qui était le moins opposé au sentiment religieux et en y introduisant, comme nous le verrons, un fragment de

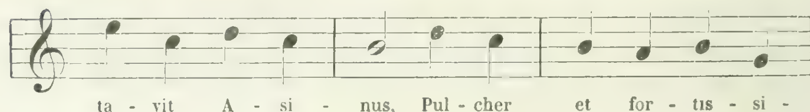
La Fête de l'Ane.

Cette représentation lyrique solennisait l'anniversaire de la fuite en Égypte. Voici l'analyse de cette forme révoltante et ridicule donnée à l'office du 14 janvier dans les églises de Beauvais, Laon, Noyon :

1. Cortège. — Une belle jeune fille, représentant la Vierge Marie portant dans ses bras l'enfant Jésus sous la forme d'une poupée, est assise sur un âne élégamment paré. Elle est conduite en procession de la cathédrale de Beauvais à l'Église Saint-Étienne. Le cortège comprend les chantres du lutrin et le peuple. A l'église, la jeune fille, toujours sur son âne, est introduite dans le chœur près de l'autel, du côté de l'évangile.

2. La messe commence et tous les personnages du drame lyrique chantent au chœur. L'*Introït*, le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*... sont terminés par l'imitation du braiement de l'âne : hin ! han ! La prose de l'âne, ci-après, appartenant au 8e ton transposé, est chantée dans cet office :







Ce thème se développe ensuite sur des paroles en français vulgaire.

A la fin de la messe, au lieu de chanter

Ite missa est,

le prêtre dit

Hin! han!

et le peuple répond

Hin! han!

au lieu de

Deo Gratias.

*
* *

A la cathédrale de Rouen on exécutait une Procession des Anes le jour de Noël. La cérémonie, qui était très longue, se faisait après que Tierce était chantée.

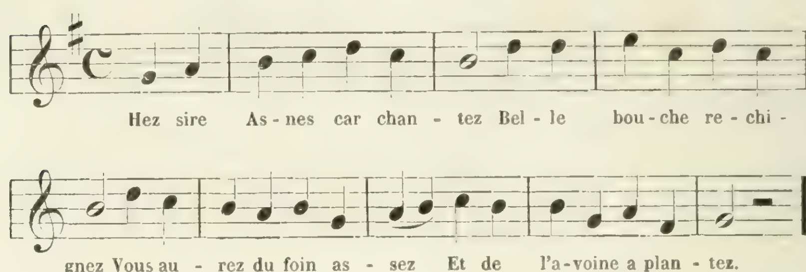
Les personnages de ce drame lyrique étaient les prophètes ayant annoncé la naissance du Messie. Les acteurs étaient des ecclésiastiques qui représentaient

Balaam.
Zacharie.
Sainte Élisabeth.
Saint Jean-Baptiste.
Siméon, le vieillard.
Érythrée, la sibylle.
Virgile, le poète, qui dans sa quatrième églogue prédit la venue du Sauveur.

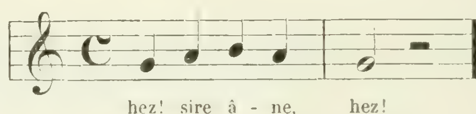
La cérémonie commençait par une antienne chantée à la porte de l'église.

Drame lyrique liturgique de Pierre de Corbeil.

L'archevêque de Sens essaya, sans succès d'ailleurs, de faire disparaître les extravagances et impiétés de la Fête des Fous qui forme le fond de son drame liturgique. Il y introduisit la prose de l'âne modifiée pour devenir la prose des fous : *prosa Fatuorum*.



Pierre de Corbeil supprima toute la seconde partie de la prose de l'âne qui était écrite en langue vulgaire. Il en conserva toutefois



Il supprima aussi les strophes d'un caractère antireligieux. C'est hors de l'Église que se chantait la prose des fous.

L'archevêque de Sens conserva le rit romain pour

Le Préambule.
Les Matines.
Les Laudes et les Heures.
Le Magnificat.

Les répons, les versets les antiennes appartenaient au jour de la Circoncision.

Le Conductus.
Le Benedicamus.
L'Oraison dominicale.
Le Symbole

sont de Pierre de Corbeil ou tirés d'autres offices. Ses paraphrases sont un peu trop développées. A côté de choses d'un bon sentiment, il en est d'autres qui sont entachées de mauvais goût, voire même d'inconvenance, tel le *Conductus ad ludarium* et le *Conductus ad pocolum.*

*
* *

Acteurs du drame lyrique liturgique de troisième formation. — Les prêtres, les diacres, les étudiants ecclésiastiques, les enfants de chœur étaient les *seuls* acteurs du drame lyrique liturgique de troisième formation. Les religieuses n'y jouaient qu'au sein de leurs couvents. Dans les représentations publiques, des jeunes gens tenaient les rôles de femmes, sauf lorsqu'il s'agissait d'une simple figuration, telle la Vierge dans la Procession de l'Ane.

Théâtre. — C'était l'église, la maison de Dieu, le sanctuaire inviolable, qui servait au peuple de théâtre lyrique, de lieu de récréation.

Caractère spécifiquement musical du drame lyrique liturgique de troisième formation.

Mélodie. — La mélodie composée sur les paroles ajoutées aux textes consacrés a conservé dans le drame hiératique son caractère grave et austère. Elle est noble, pure et calme, procédant par intervalles faciles et rapprochés. Les valeurs sont rarement inégales, ce qui donne un sentiment de monotonie, mais rend le style imposant et solennel. Les chansons profanes introduites dans le drame liturgique furent à l'origine du caractère des mélopées ecclésiastiques. Peu à peu on put y entrevoir le sentiment de la mesure et elles prirent enfin un caractère rythmique nettement accusé.

Harmonie. — Avec le drame lyrique de troisième formation nous entrons dans la période de transition entre — l'homophonie, voire même l'antiphonie constatées jusqu'ici, — et la polyphonie sévère. Du VII[e] siècle, avec saint Isidore, évêque de Séville, datent les plus anciens documents relatifs au chant liturgique harmonisé, c'est-à-dire arrangé de façon que plusieurs sons dissemblables émis simultanément s'unifient pour former un tout harmonieux. C'est la *diaphonie* longuement décrite à la fin du IX[e] siècle, — avec exemples, — dans le manuel de musique du savant moine Hucbald, de Saint-Amand en Flandre. Ce système d'harmonie, qui charmait les oreilles des auditeurs du temps, consistait à suivre strictement le plain-chant grégorien en l'accompagnant à deux, trois, quatre ou cinq voix par de longues séries de quartes ou de quintes. On employa ces harmonies révoltantes tant que dura la musique non mesurée. C'est alors que naquit le *déchant*, sorte de contrepoint à deux parties dans lequel chaque voix a son indépendance. Ce système moins brutal, transformation de la diaphonie, est timidement employé dès le XII[e] siècle dans le drame liturgique où triomphe toujours la mélopée d'une belle déclamation, — d'un effet grandiose lorsqu'elle est dite en chœur et à l'unisson. L'ensemble des règles de proportionnalité en chant mesuré ou déchant se trouve dans l'*Ars cantus menturabilis* attribué au scholastique Faucon, écolâtre de Liége, qui vivait vers 1060. Les déchanteurs se bornaient à harmoniser les chansons populaires ou les mélopées ecclésiastiques. Ces maîtres habiles étaient disséminés dans toute l'Europe. Malheureusement, malgré les recherches des érudits, d'Edm. de Coussemaker en particulier (*L'Art harmonique aux XII[e] et XIII[e] siècles*, p. 145), leurs noms et leurs œuvres nous sont presque inconnus. On trouve en Belgique, à l'abbaye Saint-Laurent de Liége, des traités anonymes; à la cathédrale de Tournai, une Messe du XIII[e] siècle. La Lombardie est le pays par excellence des déchanteurs italiens qui, d'après le chapitre IV du *Traité de l'application du temps imparfait*, voulaient que la note finale du chant fût parfaite. Les Français, au

contraire, la voulaient imparfaite, et Marchetto de Padoue juge en leur faveur.

Rythme. — Les mélopées d'origine antique que l'on chantait dans le drame lyrique de troisième formation avaient leur rythme, leur symétrie dans la durée des sons. Ce rythme était calme mais suffisait à donner un caractère à la mélodie, soumise à des lois d'accentuation mais non à une division exacte du temps. La chanson populaire introduite à l'église était mouvementée, variée, cadencée, énergiquement accentuée. De ces éléments, l'un antique, l'autre moderne, naquit la musique mesurée dont avait besoin le déchant pour se développer. Nous voyons dans le *Rationale divinorum officiorum* de Durand, évêque de Mende (lib. VII, c. 41), qu'au cours de la *Fête des Fous*, le jour de la Circoncision, les sous-diacres dansent dans l'église. D'ailleurs les diacres en font autant le jour de Noël en l'honneur de saint Étienne. Pour saint Jean l'Évangéliste, c'est la danse des prêtres qui est instituée. Enfin les petits clercs ou enfants de chœur dansent dans l'église en l'honneur des Innocents le jour de Saint-Jean l'Évangéliste. Ces chants, exécutés au chant des antiennes, en dépit des anathèmes des évêques, rempliront de leurs accents animés les voûtes des basiliques jusqu'au XVIII[e] siècle, où — dit Gustave Chouquet dans son *Histoire de la musique dramatique en France* — « les habitants de Limoges fêtaient encore le patron de leur paroisse en chantant en chœur cet ancien refrain :

Saint-Martial, priez pour nous,
Et nous, nous danserons pour vous. »

Orchestre du drame lyrique liturgique de troisième formation.

Instruments à vent.

EN BOIS :

Flûtes droites, traversières.

Flageolet.
Hautbois.
Chalumeau.
Bombarde.
Cornemuse.
Musette.
Chevrette.

Orgue. — Cet instrument a fait de grands progrès depuis les Romains. En 951, on en trouve un à Winchester qui avait 40 touches, 400 tuyaux, 26 soufflets. Il fallait, dit Lavignac, dans *La Musique et les Musiciens*, p. 460, deux organistes et 70 souffleurs pour le mettre en jeu.

Régale ou *Positif*, sorte de petit orgue portatif.

EN CUIVRE :

Cor.
Cornet.
Olifant.
Trompe.
Trompette.
Buccine.

A cordes.

A ARCHET :

Rebec, Viole, Gigue, ancêtres du violon.

PINCÉES :

Luth.
Mandore.
Guitare.
Harpe.
Psaltérion, sorte de petite harpe.

FRAPPÉES :

Tympanon.

A percussion :

Tambour.
Timbales ou Macaires.

Cymbales.
Triangle.
Clochettes.
Carillon.
Castagnettes.

Orchestration du drame lyrique liturgique de troisième formation. — C'est à partir de 757, date où l'Empereur d'Orient Constantin Copronyme envoya un orgue comme présent à Pépin le Bref, que l'on trouve en France le chant liturgique organisé. Toutefois ce n'est qu'au XIIe siècle que l'orchestre est accueilli dans le drame lyrique liturgique. C'est au son des instruments que les danses se formaient dans les basiliques pour se continuer dans la nef et se terminer dans le parvis. Au son des instruments se dansait la *pilota*, par les chanoines, dans la cathédrale d'Auxerre. Un arrêt du Parlement la supprima. En 1528, le Concile de Lens défend aux bouffons d'entrer dans l'église pour y jouer du tambour, de la harpe ou de quelque autre instrument servant à la danse, notamment à la Fête des Fous. L'orchestration du drame lyrique de troisième formation était encore bien rudimentaire; les instrumentistes jouaient tous ensemble en ne cherchant que le volume de la sonorité.

Le drame musical semi-liturgique.

Conditions générales. — *Origine*. — Lorsque le drame hiératique parvint à dénouer les liens qui le retenaient dans les églises, il avait déjà perdu de son austérité première. C'était le drame lyrique semi-liturgique où régnait déjà un souffle profane. On y trouve grossièrement ébauchées les parties constitutives de l'opéra moderne. A la suite des Croisades, un mouvement général s'est emparé des esprits. Le clergé reconnaît la nécessité de captiver davantage et d'amuser les grands et le peuple. Pour frapper l'imagination et conquérir les âmes il

faut rendre moins austères et moins écourtés les sujets dramatiques tirés du *Nouveau Testament* et des *Légendes des Saints*. D'où la naissance des ***Mystères*** au XIe siècle. Ils sont encore unis au culte au XIIe siècle, mais déjà ils se représentent tantôt dans l'église, tantôt hors de l'église, — dont ils ne tarderont pas à se détacher.

Poèmes. — Jusqu'à la fin du XIIe siècle, les Français seuls écrivirent et firent représenter des mystères en langue vulgaire. Ce genre de drame lyrique passe ensuite en Italie, en Angleterre, en Espagne, en Allemagne.

En France.

Nous pouvons étudier le drame lyrique *Daniel Ludus* — exécuté à Beauvais, le 25 octobre 1230, — dans les *Drames liturgiques du moyen âge* d'Edm. de Coussemaker (pp. 49-50...). C'est au point de vue musical le mystère le plus parfait de cette époque. Les étudiants de Beauvais y mettent à la scène le prophète Daniel condamné au supplice des lions. La musique est expressive et concourt à la vérité dramatique, qualités d'ailleurs prouvant le progrès accompli sur le siècle précédent.

On applaudit encore au XIIe siècle d'autres drames semi-liturgiques :

Le Fils de Gédron.
Le Massacre des Innocents.
Le Juif volé, sorte d'Avare à la Molière.
Adam.

Ce dernier est écrit en vers de huit et de dix pieds. Le mystère comprenait trois parties ou actes, chacun d'eux ayant un sens complet tout en se rattachant au sujet général.

1er acte : Adam et Ève.
2e acte : Abel et Caïn.
3e acte : Les Prophètes du Christ (défilé).

On exécutait l'office du troisième dimanche avant le premier du Carême (Septuagésime), et entre les leçons de cet office des matines, on représentait successivement les actes d'*Adam*.

Aux XIIIe et XIVe siècles les *Miracles de Notre-Dame* sont en honneur. Ces drames semi-liturgiques, composés en l'honneur de la Vierge Marie, sont tous bâtis sur le même modèle. En voici un exemple :

Miracle de Notre-Dame concernant la fille d'un roi de Hongrie.

Celle-ci se trouve dans une situation désespérée. Pleine de foi et de dévotion, elle implore le secours de la Vierge. Dieu voit le danger et dit à la mère du Christ d'aller délivrer celle qui l'invoque. La Vierge entreprend le voyage, accompagnée des anges Gabriel et Michel qui traversent les airs en chantant un rondel, seul morceau chanté de l'ouvrage.

En 1402, les Confrères de la Passion sont autorisés par lettres patentes de Charles VI à transférer à Paris leur théâtre en plein air de Saint-Maur-les-Fossés, près de Vincennes, — où devant le roi, dès 1398, ils donnaient leur premier essai de drame lyrique semi-liturgique. Voici quelques œuvres de leur répertoire :

Le Martyre de saint Étienne.
La Conversion de saint Paul.
La Conversion de saint Denis.
Le Martyre de saint Pierre et de saint Paul.
Le Martyre de saint Denis et de ses compagnons.
Les Miracles de sainte Geneviève.
La Nativité de Jésus-Christ.
La Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ.
. . . .

Ces ouvrages duraient souvent plusieurs jours et se divisaient en plusieurs parties. Des hymnes, cantiques, antiennes en latin, jamais en français, étaient exécutés à la fin des scènes. Le *Mystère de la Passion* comptait quatre-vingt-six actes et

quarante et un mille vers. Il se représente encore de nos jours et surtout à Oberammergau en Bavière, dans le courant de mai, juin, juillet, août et septembre. Sur le proscenium, qui est à découvert, prennent place les chœurs. Il se prolonge de deux côtés dans les rues de Jérusalem. Au milieu s'élève un théâtre plus petit, qu'on peut fermer par un rideau. Tous les acteurs appartenaient, — en 1850, — à l'ouverture de ce théâtre, à la commune d'Oberammergau. Ils étaient quatre cents. Pendant les entr'actes les choristes entonnaient des hymnes ou des cantiques se rapportant à l'action.

Il est probable que depuis leur création, les drames lyriques semi-liturgiques n'ont jamais cessé d'être représentés, car le 4 mai 1808, une *Adoration des Mages*, semblant par son style remonter à environ trois cents ans, est mise à la scène à Monteux en présence du préfet de Vaucluse, avec un grand appareil de décors, de costumes, de chœurs, de symphonie. Cinq cents acteurs, campagnards amateurs, participaient à l'action. Un théâtre immense avait été élevé contre le rempart, en dehors, près de la route d'Avignon à Carpentras.

La représentation dura de huit heures du matin à cinq heures du soir; la tradition fut fidèlement observée, sauf une heureuse innovation : les rôles de la sainte Vierge, de la reine de Judée et de leurs suivantes étaient remplis par des femmes. Cette tragédie sainte mêlée de chants eut un immense succès et se promena dans plusieurs communes de l'arrondissement de Carpentras. En 1825 nous la retrouvons à Pernes. Son auteur, inconnu, en a écrit les prophéties que lit en latin le grand-prêtre. Tout le reste est en couplets français chantés sur le même air. Les vers sont de dix pieds ainsi qu'il suit :

Père éternel, ô seul Dieu que j'adore,
Je suis parti du climat de l'aurore:
Je vais errant, cherchant ce nouveau roi;
O Saint-Esprit, de grâce guidez-moi!

En Italie.

Les sujets des Mystères italiens sont également empruntés au *Nouveau Testament.* Ils sont écrits en latin et leurs chants sont ceux de l'Église. C'est ainsi qu'en 1298, la *Representatio ludi Christi, viledicet Resurrectionis, adventus Spiritus Sancti et adventus Christi ad judicium* inaugure le drame lyrique semi-liturgique. De l'union de la *Devozione* du XIVe siècle et des fêtes de la Saint-Jean naquit à Florence la *Sacra Rappresentazione.*

Devozione. — La *devozione* consistait à dramatiser les offices religieux des jeudi et vendredi saints. Les rôles étaient parlés et chantés.

Fêtes de la Saint-Jean.

Au XIIIe siècle, le jour de la Saint-Jean, patron de Florence, il y avait de pompeux cortèges longuement préparés. Après le défilé, chaque char donnait, sur la place de la Seigneurie, une pantomime lyrique représentant

La Bataille des Anges.
La Création d'Adam.
La Tentation.
L'Expulsion du Paradis.
Moïse.
. . . .

Création de la « Sacra Rappresentazione ».

De l'union des deux genres précédents, les Florentins firent des pièces entièrement chantées, comme l'indique le prologue (*annunziazioni*) de *Resurrezione* : « Vous verrez réciter avec de doux chants ce mystère glorieux et saint. » Au commencement

du XVI[e] siècle la musique du drame semi-liturgique fut supprimée, du moins en partie, pour y faire triomphalement sa rentrée à la fin du même siècle.

La *Sacra Rappresentazione* existait également sous une forme moins artistique et plus rustique dans la campagne de Toscane, les pays de Pise et de Lucques. C'étaient les *Maggi* ou représentations de mai qui existent encore sous leur forme primitive.

*
* *

En Angleterre.

Les drames lyriques semi-liturgiques anglais du moyen âge étaient en grande partie traduits des ouvrages français, auxquels les Anglais s'étaient intéressés pendant leur long séjour en France, de Philippe VI de Valois à Charles VII.

*
* *

En Espagne.

On trouve des Miracles et Mystères espagnols avec musique entre 1504 et 1534. Le sujet est la naissance de Jésus-Christ et les auteurs sont Juan del Eucina et Gil Vincente.

En 1561, Pedro Juarez de Robles fait exécuter une *Adoration des Bergers*, ayant ce titre singulier :

Danse des Bergers.

La scène se passe dans les églises, milieu convenant à merveille à la représentation des drames religieux. La musique consiste en chants dialogués appelés *villancicos*, de *villano*, paysan, car les premiers qui chantèrent la venue du Messie furent des bergers.

*
* *

En Allemagne.

Les sujets de drames semi-liturgiques allemands sont, aux XIVe et XVe siècles, traités en langue vulgaire :

La Naissance du Christ.
L'Adoration des Mages.
La Passion.

Tous ces poèmes sont chantés avec couplets dialogués.
Les personnages s'appellent

Berger.
Ange.
Gaspar
Melchior } Les Mages.
Balthazar

On les désigne quelquefois aussi par genre de voix : Discantus, Altus, Bassus.

C'est cent quarante ans après la France que l'Allemagne donne ses Mystères :

La Naissance du Christ, de Knust, en 1540.

La Naissance du Christ, de J. Ruff, en 1552, imprimée à Zurich.

Comédie sur la conception et la naissance de saint Jean et du Christ, par Hans Sachs, en neuf actes, à vingt-quatre personnages (1552).

La Joyeuse naissance du Christ, par Benedict Edelpöck, représentée à la cour de l'Archiduc Ferdinand (Tyrol) en 1556.

Mystère de Bartholomé Gisen, composé à Munchberg près de Culmbach à la fin du XVIe siècle et dans lequel, outre l'évangéliste et le chœur des Juifs, les personnages sont : Judas, Jésus, Pierre, Caïphe, un apôtre, deux jeunes filles

.

ACTEURS DU DRAME LYRIQUE SEMI-LITURGIQUE. — Un rôle était divisé en plusieurs acteurs, selon l'âge du personnage dont il

retraçait la vie. C'est ainsi qu'en tête de la scène II du *Mystère de la Conception*, l'auteur écrit : « Ici commence le grand Nostre-Dame », c'est-à-dire la personne d'âge et de taille convenables pour représenter la Vierge Marie. Les acteurs, docteurs ou bourgeois s'engageaient par serment à remplir leur rôle afin de ne pas faire manquer le spectacle. Dom Calmet nous dit, dans son *Histoire de Lorraine*, que, le 3 juillet 1437 à Veximiel, « le curé de Saint-Victour de Metz fût presque mort en la croix s'il n'avait été secouru » ... Et un autre prêtre — qui faisait Judas dans la même pièce : le *Mystère de la Passion* — court le même risque en se pendant. Les rôles étaient donc tenus avec un souci exagéré de la vérité.

De jeunes enfants sont aussi employés comme acteurs de ces drames lyriques semi-liturgiques. Tels le petit ange et les douze petits angelots aux cheveux d'or de la *Rappresentazione dell' Annunziata* donnée dans l'église Sainte-Félicie, in Piazza de Florence. Tels aussi les dix-huit jeunes anges se tenant debout sur les colonnes ornant la place de Viterbe pour la représentation, en 1462, de la pantomime du cardinal de Trano dramatisant la *Résurrection*.

D'après le manuscrit d'Orygny-Sainte-Benoîte, dont un extrait est reproduit dans les *Drames liturgiques* d'Edm. de Coussemaker (pp. 339-342), les rôles de femmes n'étaient joués par des religieuses que dans les couvents; mais dans les représentations solennelles, ils étaient joués par des hommes. On en jugera par la première didascalie des *Saintes Femmes au tombeau : Ad faciendam similitudinem dominici sepulchri, primum procedant tres fratres preparati et vestiti in similitudinem trium Mariarum*. Le rôle d'Ève du drame semi-liturgique d'*Adam* était donc aussi joué par un homme. Dans l'*Assomption de la Vierge*, donnée à Viterbe en 1462, le rôle principal était tenu par une très belle jeune fille, mais ce rôle était muet. C'est en 1808 seulement, comme nous l'avons vu précédemment, que des *actrices* furent introduites dans le drame lyrique semi-liturgique.

En dehors des acteurs réels du drame, il y avait le *lecteur* qui probablement dirigeait le spectacle. C'est ainsi que dans *Adam*, lorsque le Créateur, Adam, Ève sont entrés en scène, le *lecteur* monte à l'ambon et tire la leçon de la Genèse : *In principio creavit Deus cœlum et terram* ... »

Dieu (Figura) porte une dalmatique qu'il recouvre d'une étole quand il paraît pour chasser les méchants du Paradis.

Adam dès le début de l'action porte une riche tunique rouge.

Adam après sa faute a de pauvres vêtements cousus de feuilles.

Ève est vêtue d'une robe blanche et d'un péplum de soie de couleur.

L'ange gardien du Paradis est vêtu de blanc. Il porte un glaive flamboyant.

Caïn a des vêtements rouges.

Abel a des vêtements blancs.

Dans la *Résurrection* de Teano, le Christ était un homme roux, couronné d'un diadème. Il portait l'étendard de la croix. En 1541, dans *La Greacione di Adam ed Eva*, à Saint-Dominique de Sessa, l'auteur, un chanoine, qui jouait Adam, se montra tout nu. (Voir *Musiciens d'autrefois*, Romain Rolland, p. 30, éditeur, Hachette, Paris.)

Théâtre du drame lyrique semi-liturgique. — Le théâtre était élevé devant le porche de l'église. C'était un immense échafaud figurant une maison ouverte en entier du côté des spectateurs et divisée en neuf étages subdivisés eux-mêmes en compartiments. Avant d'entrer en scène, les acteurs devaient gravir des escaliers placés sur les côtés. Les spectateurs étaient groupés sur la place du parvis. A leur gauche et en haut, ils voyaient le Paradis ou la volerie, car c'est là que voltigeaient les anges. A leur droite et au rez-de-chaussée, ils voyaient l'enfer, dont la porte était une large gueule de dragon qui s'ouvrait et se fermait à volonté. Les étages intermédiaires figuraient les lieux terrestres : Jérusalem, Bethléem... Il n'y avait aucun rideau.

Les indications scéniques étaient quelquefois d'une remarquable précision. Nous trouvons dans *Les Origines du Théâtre en Italie* de M. Alessandro d'Ancona ce paysage harmonieux imposé dans *Abram et Isac* : « Abraham va s'asseoir en un lieu un peu élevé, Sara auprès de lui ; à leurs pieds, à droite, Isaac ; à gauche, un peu plus de côté, Ismaal et Agar. A l'extrémité de la scène, à droite, l'autel où Abraham ira faire oraison. A gauche, une montagne, sur laquelle est un bois, avec un grand arbre sur lequel surgira une source quand le temps sera venu. »

Dans *Daniel*, le machinisme est déjà suffisamment perfectionné pour fixer, tout à coup, sur une cloison de bois, les trois mots : *Mane, Thecel, Phares*, qui stupéfiaient Balthazar. Il est quelques scènes du *Mystère de la Passion* où les personnages devaient être enlevés du bas du théâtre jusqu'à la plus grande hauteur. Ainsi lorsque Satan offre à Jésus de le porter sur le sommet du temple, l'auteur dit : « Ici se meet Jesus sur les espaules de Satan, et par un souddain contre poys sont guindez tous deulx à mont sur le haut du pinacle. » Et pendant la scène de la transfiguration, Jésus, au moyen d'un seul contrepoids, restait suspendu en l'air pendant un débit de cent vingt-huit vers.

A Florence, Brunelleschi : à Milan, Léonard de Vinci travaillèrent, aux *Ingegni teatrali*, aux machines. Déjà dans les cortèges de la Saint-Jean, les *Nues* de Cecca effrayaient les spectateurs. On les employait pour faire planer les anges à des hauteurs incommensurables. A l'église de Santa-Maria del Carmine, Cecca construisit deux ciels pour l'*Ascencione del Signore*. On croyait voir le Paradis : d'un côté le Christ était emporté par une nuée d'anges ; de l'autre, dix cieux brillamment éclairés tournaient avec les étoiles. Au cours d'une représentation de *Nabuchodonosor* le feu prit au Paradis et l'acteur qui jouait le rôle de Dieu fut brûlé. Comme dans nos féeries, on voit des édifices qui s'écroulent sous le feu du ciel ; et les *Sacre Rappresentazioni* demandent tout un magasin d'accessoires fantastiques, jusqu'aux monstres qui jettent du feu par les naseaux.

Caractère spécifiquement musical du drame lyrique semi-liturgique.

Mélodie. — Dans la mélodie du drame lyrique semi-liturgique la déclamation est expressive, telle la récitation notée de David empreinte de couleur locale, déclamant au son de la harpe dans le *Mystère de la Nativité*. Les monologues chantés s'allongent, prennent de l'accent, de la vérité et s'acheminent vers la coupe de l'*air*. Les mélopées sont simples et naturelles. Malheureusement les chanteurs qui vocalisent avec facilité cherchent parfois trop à mettre en relief leurs qualités de virtuoses. C'est ce qui enlève déjà la vérité dramatique à certains morceaux chargés de traits comme il en est dans *Le Juif volé*. En outre le chanteur peut intercaler à sa fantaisie dans le mélodrame des cavatines détachées et favorites n'ayant aucun rapport avec l'action. C'est ainsi que dans la seconde journée du *Mystère de la Passion*, l'auteur Jehan Michel écrit ceci : « Cy-après commence la mondanité de la Magdelaine, et est à noter qu'elle pourra chanter des choses faites à plaisance... » D'ailleurs pendant la transfiguration sur le Thabor, Madeleine, restée au pied de la montagne, chante avec ses suivantes des chansons gaillardes.

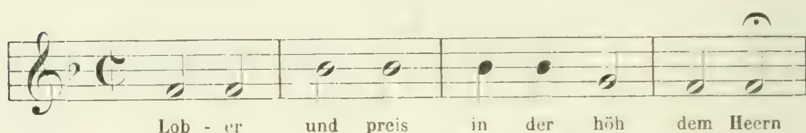
Les virtuoses italiens introduisent des airs de bravoure dans la *Sacra Rappresentazione*, afin de modifier un peu par leurs ornements vocaux la monotonie de la perpétuelle cantilène qui en est la musique. Celle-ci a disparu, mais la tradition du chant des *Maggi* nous donne une idée de ce que pouvait être la mélopée uniforme de la *Sacra Rappresentazione*.



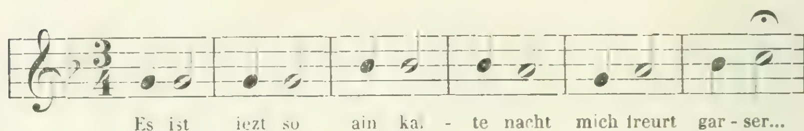


Le nombre de ces stances de quatre vers n'était pas limité. Des *Te Deum* et autres morceaux religieux, des chansons profanes sont intercalés en outre dans la *Sacra Rappresentazione*, qui a à Florence un caractère récitatif et dramatique.

La mélopée est syllabique dans le chant de l'Ange de la *Joyeuse Naissance du Christ*, de Benedict Edelpöck. (V. manuscrit de la Bibliothèque impériale de Vienne.)



C'est un *Gloria in excelsis* traduit en allemand. Le développement, comme le thème, ménage toutes les trois, quatre ou cinq mesures des repos soulignés par les points d'orgue. Le même procédé d'ailleurs se retrouve dans le chant des Bergers qui sont venus adorer l'enfant Jésus. En voici le thème :



Harmonie du drame lyrique semi-liturgique. — A l'époque où le drame lyrique semi-liturgique est en honneur, les musiciens ne sont préoccupés que d'une chose, la recherche des combinaisons ingénieuses. Ils font œuvre de science et de raison et leurs recherches parlent bien peu au cœur ! « Le principal empêchement pour faire de belles notes est la tristesse du cœur », écrivait au XIIIe siècle Jérôme de Moravie. — Dans une mesure déterminée, on exprime des durées différentes quoique simul-

tanées. Le plaint-chant, qui d'abord a été contrepointé note contre note, s'harmonise aux XIIe, XIIIe et XIVe siècles avec des valeurs inégales : c'est le contrepoint fleuri mesuré. Malheureusement le contrepoint qu'on entend parallèlement au texte sacré est une chanson populaire dont le rythme a été plus ou moins altéré pour que la polyphonie ne choque pas l'oreille des auditeurs du temps. Pendant de longs siècles ces superpositions étranges s'effectueront. Cependant les exécutions à l'unisson seront toujours goûtées. Exemple, le *Rondel des anges du Miracle de Notre-Dame*, sorte de complainte composée selon la formule suivante :

Les vers sont des octosyllabes ; les deux premiers vers sont répétés au milieu du couplet ; les trois premiers vers sont répétés à la fin du couplet.

1. Très dou - ce Vier - ge dé - bon - nai - re,

2. Sé - jour de vraie hu - mi - li - té,

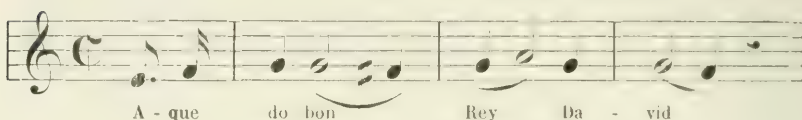
3. En qui Dieu prist hu - ma - ni - té,

4. Pour les hu - mains d'en - fer - re - trai - re

5. Sol - fri - vo fil mort a - vil - te

6. 1′. Très douce Vierge débonnaire
7. 2′. Séjour de vraie humilité
8. 3′. Pour ce à chacune et à chacun plaire
9. Doit qu'il vous serve en vérité,
10. Et qu'il die par charité
11. 1″. Très douce Vierge débonnaire
12. 2″. Séjour de vraie humilité
13. 3″. En qui Dieu prist humanité.

Les villancicos, espèces de Noëls des miracles et mystères espagnols sont aussi chantés à l'unisson :



etc., pendant douze vers différents dont voici les derniers :





Pour faire allusion à la Sainte-Trinité, le docteur Jehan Michel, dans le *Mystère de la Passion,* fait entendre la même mélodie à trois octaves différentes. Lisez dans la première journée : « Un hault dessus, une haulte-contre et une basse-contre bien accordés doivent dire toute la clause qui suit :

Dieu le Père.

« Celui-ci est mon fils aimé Jésus,
» Qui bien me plaist, ma plaisance est en lui. »
. . . .

Il y a dans les chœurs de *Daniel* une recherche constante de la déclamation musicale. Les chants des courtisans de *Balthasar*,

par exemple, rappellent le chœur tragique grec. Dans *Adam*, le chœur a sa large part. Après la leçon il entonne le répons :

Formavit igitur dominus...

et peu après, — lorsque Adam a reçu les commandements de Dieu, cet autre répons :

Tubit ergo Dominus hominem...

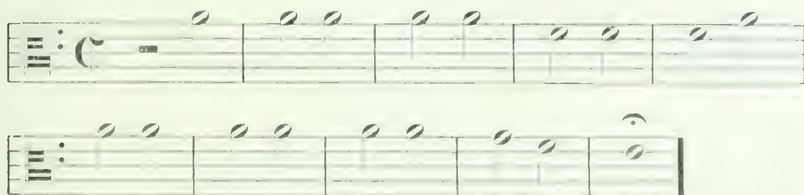
Le chant du *Te Deum* achève la représentation.

Un chœur féminin intervient dans le drame lyrique semi-liturgique *Le Fils de Gédron*. L'ensemble vocal reprend trois fois la phrase du soliste. Le *Massacre des Innocents*, qui contient aussi un groupe de femmes consolatrices à l'imitation des tragédies lyriques anciennes, donne au contraire un exemple d'indépendance chorale. Comme on peut s'en rendre compte aux pages 169-171 des *Drames liturgiques* reconstitués par Edm. de Coussemaker, le chanteur psalmodie son monologue, puis le chœur de femmes module et entonne une phrase musicale d'un tout autre caractère.

Bien que très informe encore, la polyphonie commence à se façonner. Dans la forme raffinée de la *Sacra Rappresentazione*, il y avait des chœurs à deux et troix voix qu'on n'a pas encore pu retrouver. Ses entr'actes étaient remplis par des intermèdes très développés où l'on chantait des chœurs, celui des chasseurs, par exemple, dans *S. Margherita* et *S. Uliva*. Solistes et choristes alternaient. Il n'en sera pas d'ailleurs autrement dans la forme du XVI[e] siècle. Ainsi Bartholomé Gisen fait chanter à Judas, en allemand :

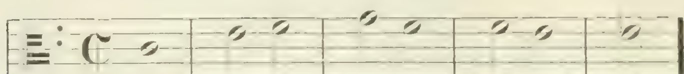
J'ai eu le malheur de livrer le sang innocent,

sur la musique suivante :



L'évangéliste répond, toujours en allemand :

Mais tu as parlé.



Puis, dans la même langue, les Juifs disent en chœur :

Que nous importe? C'est ton affaire!

Soprani.

Contralti.

Ténors.

Basses.

Dans un Marienklage allemand du XIV[e] siècle on trouve un dialogue en plain-chant entre Marie et Jean. Le premier et le deuxième acte de la *Chaste Suzanne* — Geisslich Spiel du XVI[e] siècle — se terminent par un duo choral en style liturgique [1].

Rythme du drame lyrique semi-liturgique. — Si la mélopée ecclésiastique exécutée dans le drame lyrique semi-liturgique

---

(1) Voir R. Eitner, *Publication aelterer, praktischer und theoritischer Musikwerke,* vorzugs Weise des XV und XVI Jahr. 10e volume. Berlin, 1881.

conserve la gravité qui la caractérise, la chanson populaire qui y est introduite est accentuée, rythmée ou comme une berceuse, ou comme un allegro militaire, ou comme une ronde joyeuse. Ces rythmes réguliers rendent par rapprochement le plain-chant mesuré ainsi que toute la musique du drame lyrique liturgique. A ce propos la mélodie d'un *Mai*, reproduite plus haut, est un exemple de rythme, caractérisé par l'accentuation du temps fort de chaque mesure.

C'est dans les Mystères qu'il faut chercher l'origine des divertissements de nos drames lyriques modernes. Dans *Adam*, des courses, des rondes, des farandoles de démons, rythmées par un bruit effroyable de chaudrons et de marmites, sont exécutées au moment où Satan précipite Adam et Ève dans l'enfer. — Dès la première journée du *Mystère de la Passion*, Florence, fille de la reine Hérodias, danse devant Hérode et les seigneurs une moresque, imitation d'un pas africain, et un cordeon, danse imitée de la cordace des Grecs. — Les libretti des *Sacre Rappresentazioni* de Florence font mention de musique de danse. Exemple : « Abraham tout joyeux dit une Stanza a ballo » ou bien : « Pilate répond en chantant *alla imperiale* », forme de danse du temps comme la Saltarelle, la Gaillarde, la Pavane, la Sicilienne, la Noresca ou gigue à trois temps. C'est le point de départ du ballet moderne.

Orchestre du drame lyrique semi-liturgique. — *Instruments.* — Au temps des Mystères les instruments à vent, à cordes, à percussion sont très nombreux et cependant l'orchestre liturgique n'en emploie qu'une infime partie : l'orgue, — les hautbois hauts et bas, c'est-à-dire aigus et graves, — la trompette, le clairon, — le rebec, ancêtre du violon, — la harpe, la cithare, — et même le canon, pour le royaume de Satan.

Orchestration. — Placé derrière le porche de l'église, l'orgue était employé dans le drame religieux qui se déroulait auprès

de lui. Il accompagnait le chœur des anges et manifestait les sentiments de Dieu. Si l'échafaud était placé trop loin de l'église, des orgues portatives à courts tuyaux remplaçaient les orgues du lieu saint.

Les hautbois, rebecs... jouaient parfois avec l'orgue. D'ailleurs le mot latin *organa*, employé par Jean Michel dans son *Mystère de la Résurrection*, — entre les scènes, — signifie : toutes sortes d'instruments seront entendus ensemble en cet endroit. — Dans *Daniel Ludus*, les chants du cortège de Darius s'exécutent au son des instruments à cordes et à percussion. — Le chœur des anges du *Mystère de l'Incarnation*, à plusieurs parties et avec soli, fut exécuté à Rouen en 1474, avec réponses de rebec, de trompette et d'orgue jouant ensemble, derrière la scène. — Dès la seconde journée de la *Passion*, des galants viennent chanter des aubades à Madeleine en s'accompagnant de la guitare. Lors de l'entrée de Jésus à Jérusalem l'auteur écrit : « Icy se faict un doulx tonnaire en paradis de quelque gros tuyaux d'orgue. » Disons enfin qu'après le prologue chanté de la *Sacra Rappresentazione*, un orchestre de rebecs, de violes, de luths exécutait le prélude.

Conclusion de l'étude du drame lyrique semi-liturgique. — Il faut attribuer au drame lyrique semi-liturgique la fréquence des chœurs et l'introduction des ballets dans l'opéra moderne, l'importance de sa machinerie et la vérité de sa déclamation musicale.

Les *Mystères* sont des opéras semi-religieux ayant, en Italie surtout, un grand intérêt vocal et instrumental, une mise en scène éclatante et des divertissements mouvementés. Ils étaient une manière amusante d'initier les spectateurs aux enseignements de la religion catholique. Avec eux, le drame lyrique a déjà mis un pied hors de l'église, et l'on sent qu'il ne tardera pas à dénouer les liens ecclésiastiques qui le retiennent encore.

Le drame musical séculier.

Considérations générales sur le drame lyrique séculier. — *Origine.* — Le drame lyrique semi-liturgique mi-religieux, mi-profane, appelait la sécularisation du théâtre qui s'accomplit aux XIIe, XIIIe et XIVe siècles. Aux Miracles, aux Mystères dont les sujets sont tirés des livres saints, il faut ajouter les genres profanes : jeu-parti, moralité, comédie avec musique, farces. L'imagination des poètes s'éveille avec le développement de la Chevalerie. D'autre part, le charme de la femme inspire les trouvères et les troubadours courant de château en château. C'est alors qu'après avoir été pendant de longues années l'interprète de la vie surnaturelle, la musique dramatique traduira les sentiments de la vie naturelle.

Poèmes. — Au XIIe siècle, le fabliau d'*Aucassin et Nicolette*, d'un auteur inconnu, — un trouvère flamand sans doute, — conte en dialogues mêlés de vers et de prose, — inaugure le théâtre séculier. Le *Miracle de Théophile*, de Rutebeuf, le *Miracle de Nostre-Dame d'Amis et d'Amille*, — le *Jeu de saint Nicolas*, de Jean Bodel d'Arras, dans lequel les croisés vaincus par les Sarrazins marchent à la mort en héros, — sont animés d'un souffle profane.

Le *Jeu de la Feuillée, ou d'Adam, ou du Mariage*, est une comédie avec musique dans laquelle Adam de la Halle, qui vient d'abandonner sa femme, met à la scène l'histoire de son mariage. Adam et ses amis, cachés dans un bois, sous la feuillée, assistent à un festin de personnages fantastiques. La féerie déjà essaie ses forces!

Le *Jeu de Robin et Marion*, attribué au même auteur, composé probablement vers 1260, fut exécuté pour les plaisirs de

la cour de Naples en 1285 environ. Le comte d'Artois y avait été envoyé par Philippe le Hardi pour tirer vengeance des Vêpres siciliennes. Le trouvère artésien accompagna son seigneur dans cette expédition, mais il y mourut en 1286...

Le chevalier Aubert veut conter fleurette à Marion. Celle-ci ne l'écoute pas car elle aime Robin, qui bientôt entre en scène. Il est battu par son seigneur, qui contraint ensuite la jeune bergère à monter en croupe sur son cheval. Elle se défend, lasse le violent chevalier et revient dans les bras de son berger. Des amis, des voisins, des parents arrivent dans le bois. De naïves et gracieuses mélodies précédées et suivies de danses sont exécutées et la pièce se termine par l'union du *berger et de la bergère.*

Le *Jeu du Pèlerin,* comédie satirique en musique, — dans laquelle furent introduites deux chansons d'Adam de la Halle, — critique plaisamment les moines mendiants.

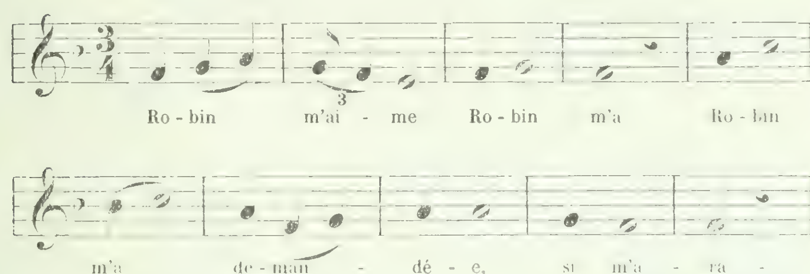
Aux XV[e] et XVI[e] siècles, une moralité : *La Condamnation des Banquets,* jouit d'une grande célébrité. Les personnages principaux sont : Dîner, Souper, Banquet, Friandise, Mauvaise Compagnie, Bonne Compagnie. C'est cette dernière qui, à la fin du festin, dit les grâces.

Acteurs. — C'est le peuple qui est acteur dans le drame lyrique séculier. Ces récréations naïves, ces spectacles de plein air, ne demandant ni lourdes dépenses, ni grands efforts intellectuels, lui plaisent énormément. Il marque d'un cachet particulier ces jeux dramatiques dans lesquels il introduit le mouvement et la gaieté.

Théâtre. — Comme pour les Mystères, d'imposants échafauds sont dressés. La zone centrale se subdivise en lieux avec loges, mansions et sièges où se groupent à l'avance les personnages appelés à figurer dans le drame lyrique séculier. Au bord des échafauds, devant les décors, une plate-forme permet aux acteurs d'aller d'un bout à l'autre de la scène.

Caractère spécifiquement musical du drame lyrique séculier.

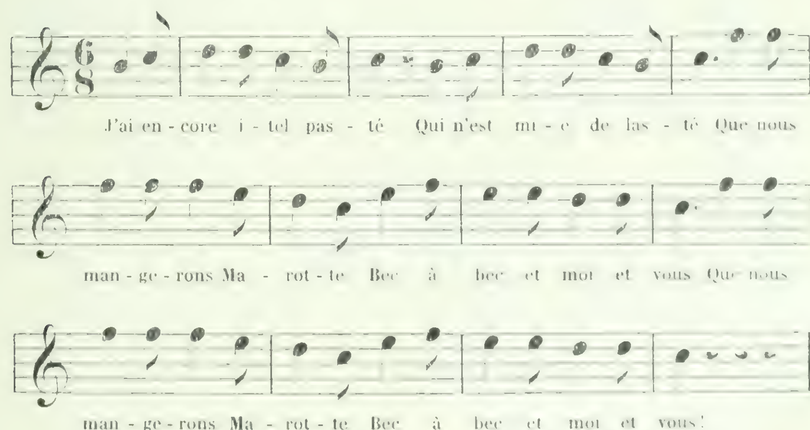
Mélodie. — La musique a toujours son emploi dans le drame lyrique séculier, mais elle n'est plus permanente comme dans le drame liturgique. Le manuscrit de La Vallière, n° 25566, à la Bibliothèque nationale de Paris et celui de la Bibliothèque d'Aix, n° 573, nous donnent le petit air de Marion, comprenant un embryon de développement :



Plus loin l'air de Robin :

> J'ai encore certain pâté que nous mangerons, Marion;
> Attendez-moi ici, je viendrai vous parler.

La pensée musicale est toujours un peu courte :

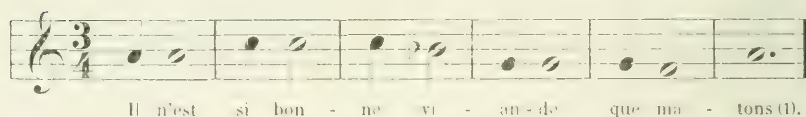


Enfin la ronde finale à bon nombre de couplets, chantée par Péronnelle, est plein de spontanéité :

Venez dans le sentier près du bois.



Dans le *Jeu du Pèlerin*, les chants sont très écourtés :



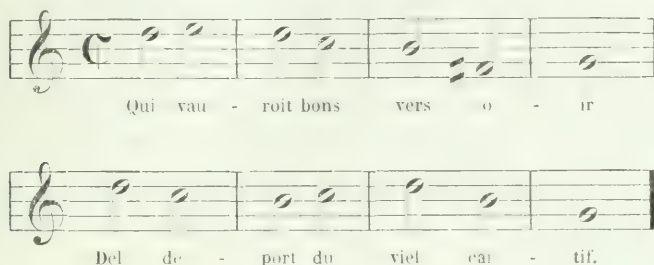
Le chant du *Jeu de la Feuillée* ne forme qu'une seule phrase :



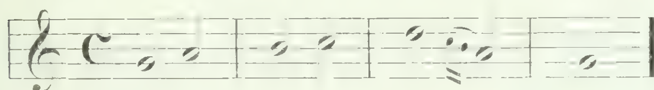
---

(1) C'est-à-dire lait caillé.

De même le *Jeu d'Aucassin et Nicolette* se déclamait sur un chant monotone dont la formule mélodique se répétait jusqu'à la fin de l'œuvre :



Le dernier vers se chantait sur la coda ci-dessous :



On trouvera dans les *Mystères inédits du XVe siècle*, publiés par Jubinal (¹), d'autres jeux-partis.

Harmonie du drame lyrique séculier. — A l'époque du drame lyrique séculier, l'art harmonique progresse sensiblement. Si le système des quartes et des quintes successives n'est pas tout à fait abandonné, il le sera bientôt et la polyphonie gagne en douceur grâce à l'emploi à trois parties des suites de tierces et de sixtes : c'est le système du *faux bourdon*. Il est moins brutal que la diaphonie, et son extrême monotonie ne l'empêche pas d'être rapidement adopté en France, aux Pays-Bas, en Italie, en Allemagne. Un important mouvement musical et harmonique en particulier se fait sentir en Europe :

En France avec Philippe de Vitry, Guillaume de Machault, Jean de Muris.

(¹) Paris, 1837, t. II., pp. 79 et suiv.

En Italie avec Jean da Caccia, dit Jean de Florence, et Jean de Sarto. Leurs œuvres d'ailleurs peuvent être consultées à la Bibliothèque nationale au n° 568 du fonds italien.

En Angleterre avec Jean Benet, Benenoit, Gervais, Dunstuple.

En Allemagne avec Henri Hesmann, de Strasbourg, et Nicolas de Merops.

En Belgique avec Jean d'Ypres, Hugo de Lautun, Edgard de Furnes, Jean de Belle, Henri de Zélande, — Thomas Fabri, de Bruges, Philippe de Bruges, Pierre Blavoet, Réginald de Tirlemont, J. François de Gembloux, Godeschale, Jean de Limbourg, Arthur de Lautun.

« L'École flamande, embrassant le Hainaut, l'Artois, la Flandre, apparaît sérieusement et sera célèbre un siècle plus tard », dit Edm. de Coussemaker à la page 11 de ses *Harmonistes du XIVe siècle* (1).

Le *Jeu du Berger et de la Bergère* ne porte aucune trace d'harmonie. Adam de la Halle a traité en effet la chanson *Robin m'aime, Robin m'a* en un motet à trois parties. Voici quelques mesures de cette harmonisation d'après Edm. de Coussemaker (2), qui reproduit le manuscrit de Montpellier, folio 192, page 423 :

Mout me fu grie - fli dé - par - tir de ma - mi - e - te, ...

Ro - bin m'ai - me, Ro - bin m'a

(1) Lille, imprimerie Lefèbvre-Ducrocq, 35, rue Esquermoise.

(2) Œuvres complètes du trouvère Adam de la Halle, chez Durand et Pérone, rue Cujas, 71, Paris.

Étant donnée l'intrigue du *Jeu de Robin et Marion*, il serait invraisemblable d'admettre que ce motet, dont les parties chantent des paroles différentes, a été chanté à la représentation. Il a été écrit pour le concert d'après les règles de Francon, voulant que le thème soit un fragment austère de plain-chant harmonisé avec une deuxième partie d'un caractère léger et orné. A la scène, Marion chantait son air sans accompagnement. L'opinion contraire a été soutenue par Gustave Chouquet, dans son *Histoire de la musique dramatique en France*, page 37 : « L'orchestre, accueilli au XIIe siècle dans l'Église, figurait bien certainement dans les représentations théâtrales données à Naples vers 1285. C'étaient des instruments qui harmonisaient toutes les mélodies du *Jeu du Berger et de la Bergère !* »

Le rythme du drame lyrique séculier. — L'*Ars cantus mensurabilis* de Francon ne fait mention que de la division ternaire du temps. Ses règles sont strictement observées par Adam de la Halle, qui fait un choix des modes du plain-chant répondant à son instinct de la tonalité moderne, en recherchant bien peu la variété des rythmes et intonations ! Le temps binaire ne sera admis concuremment avec le temps ternaire qu'au XIVe siècle.

La danse contribue à l'action dans le drame lyrique séculier. On entend Marion s'écrier :

> Diex, Robin, con c'est bien balé!

après que Perrette a proposé une danse en ces termes :

> Par amors faisons
>
> Le tresque, et Robin le menra
> S'il veut, et Huars musera,
> Et chil doi autre corneront.

Dans la *Condamnation des Banquets*, lorsque Bonne Compagnie ordonne au lutenaire de se faire entendre, « l'instrument sonne et les trois hommes mainent les trois femmes, et dancent telle danse qu'il leur plaît. »

Orchestre du drame lyrique séculier. — *Instruments.* — D'après le *Dictionnaire* de Jean de Garlande, l'orchestre du drame lyrique séculier se composait ainsi (voir paragraphe LXXX) :

Instruments à vent :

Flûte et flageolet.
Hautbois.
Bombarde.
Grand cornet.

A cordes :

pincées :

Lyre.
Cithare, née de la lyre ancienne, 16 à 24 cordes.
Psaltérion, cithare perfectionnée.
Citole, participant du luth et de la guitare : 4 cordes.
Cistre, participant du luth et de la guitare : 4, 6 ou 12 cordes.

a archet :

Vielle, à 3, 4, 5 ou 6 cordes, ancêtre de l'alto.
Gigue, ancêtre du violon, au timbre aigu : 3 cordes.

a roue :

Chifonie, sorte de vielle sans archet.

Instruments à percussion.

Tambour.
Cymbales.

A cordes :

frappées :

Tympanum.

Orchestrion — S'il est difficile d'admettre que les mélodies de *Robin et Marion* étaient harmonisées pour les voix ou les instruments, il est probable qu'à l'imitation de la flûte tragique des Grecs, le flageolet d'argent de Robin suivait les intonations de la voix de Marion.

Pendant le souper de la *Condamnation des Banquets*, la scène suivante — scrupuleusement indiquée par la rubrique — se déroule :

« ...Ici dessus sont nommés les commencements de plusieurs chansons tant de musique que de vaud de ville :

J'ai mis mon cueur

. . . .

et est à supposer que les joueurs de bas instruments en sauront quelqu'une qu'ils joueront présentement devant la table. »

Conclusion de l'étude du drame lyrique séculier. — Les comédies à ariettes étudiées ci-avant, mélanges de dialogues en vers ou en prose et de morceaux de chant, préparent admirablement le genre opéra-comique. On passe avec aisance, surtout dans *Robin et Marion*, de la poésie à la musique gracieuse et expressive, et ces deux arts, au lieu de se contrarier, se complètent l'un l'autre d'une façon très naturelle.

Le drame musical madrigalesque.

Considérations générales sur le drame musical madrigalesque. — *Origine.* — Jusqu'à Josquin des Prez, né et mort à Condé, 1450-1521, la musique vocale polyphonique est purement intellectuelle. On a oublié le sentiment qui se dégageait des mélodies primitives. Le maître des Pays-Bas n'abandonne pas le contrepoint glacial du XVe siècle, mais il l'adoucit. Il n'écrit plus pour les règles, mais pour flatter les sens des auditeurs. Cantor de la Chapelle de Sixte IV, il contribua largement au réveil de la personnalité musicale italienne. Au début du XVe siècle, le talent s'est réfugié chez les chanteurs *a liuto*, improvisateurs distingués. A la fin du même siècle, les monodies se perdent avec eux, l'harmonie devient l'élément capital de la

musique; on prend l'habitude de chanter en société des motets à plusieurs voix; c'est l'origine du Madrigal. Contrairement aux messes et motets dont il a été parlé jusqu'à présent, le madrigal — sorti de la célèbre école vénitienne, créée par le Flamand Hadrian Willaert (né à Bruges vers 1480) — n'est pas composé sur un thème imposé: il est d'invention entièrement libre, d'où sa grande variété. Avec Palestrina, 1524-1594, le sentiment dramatique pénètre dans le madrigal. Les messes sont de nobles tragédies où l'on suit fiévreusement les sentiments du vrai chrétien. Par extension, le madrigal mondain peint les tableaux de la vie humaine en y introduisant l'action et le mouvement. Enfin ce madrigal dramatique donne naissance au drame lyrique madrigalesque dans lequel les chanteurs, exécutant à trois voix et plus, expriment et font connaître les sentiments des acteurs en scène.

En Italie.

Poème du drame musical madrigalesque. — En 1560, Alfonso della Viola, élève de Willaert, met en musique une *Favota pastorale*. C'est à Ferrare qu'est représentée cette pièce galante à intermèdes musicaux. — En dehors de l'émotion qui transparaît aux travers des *Benedictus* et des *Sanctus* de Palestrina, ses motets sont des tragédies poignantes. On pourra voir à ce sujet — dans le premier fascicule de l'*Anthologie des chanteurs de Saint-Gervais*, publiée par Charles Bordes (1893) — le *Peccantem me quotidie!* Tristesse, remords, honte, tout est miraculeusement exprimé sur ces paroles :

Péchant chaque jour et ne me repentant pas.

Quels gémissements et quelle douleur à la pensée du jour suprême et du châtiment :

La crainte de la mort me trouble, parce qu'en enfer il n'y a pas de réd mption.

Puis, après un instant d'apaisement, quelle ferveur dans cet appel :

Ayez pitié de moi, Seigneur, sauvez-moi!

L'expression dramatique ne s'élèvera jamais davantage.

Dans la musique mondaine, mêmes recherches de sentiment dramatique. En 1590, Giovanni Croce Chiozotto écrit :

Mascarate piacevoli et ridicolosi per il Carnevale.

C'est la mise en scène à Venise des masques comiques du Carnaval. Les Pêcheurs y chantent à quatre, cinq, six, sept et huit voix.

Le Bavardage des femmes au lavoir, d'Alexandre Striggio (*Il Cicalamento delle Donne al Bucato*), représenté à la cour des Médicis en 1584, se divise en cinq parties :

I. Récit du poète à quatre voix; il expose son sujet. Puis l'action commence.

II. Bruyants bonjours. Récits d'amourettes.

III. Médisances.

IV. Doléances sur la mauvaise humeur des maîtres.

V. Chicanes, coups, cris; embrassements après apaisement. La nuit : Gai tumulte. On chante. On s'éloigne.

Orazzio Vecchi réussit surtout dans la comédie musicale. Il donna à Venise, en 1590, la *Selva di varia ricreatione*.

L'auteur y emploie tous les genres : le sérieux, le familier, le grave, le plaisant, le chant, la danse...

C'est plus varié encore dans *Le Banquet*, représenté à Venise en 1597. Pour être agréable à ses convives, Vecchi leur sert de la musique au goût de tous, depuis le *Bannissement de l'âne*, fantaisie à six parties avec imitations bouffonnes, jusqu'aux chants bachiques du jardinier. Dans ce *Comito musicale* les monologues et dialogues comiques n'ont aucun lien.

Ce n'est qu'en 1604 que Vecchi donne une petite comédie ayant vraiment de l'intérêt : *Le Veglie di Siena* (*Les Veilles de Sienne* ou les divers caractères de la musique moderne). Chaque soir à Sienne, des dames, des hommes se réunissent et pour passer gaiement le temps imaginent des jeux qui donnent l'occasion à Vecchi « de s'essayer dans tous les genres de musique », comme il le dit dans sa préface.

L'*Amphiparnaso,* représenté sept années avant *Le Veglie di Siena,* donne une idée complète du talent de Vecchi. Il écrit lui-même ses livrets. Son *Amphiparnaso* porte comme sous-titre *Comedia armonica.* C'est une comédie madrigalesque comprenant trois monologues et onze dialogues, tous à quatre ou cinq voix. Le sentiment dramatique y est très faible. Il dit d'ailleurs dans sa préface que la pièce est écrite pour l'oreille seulement. Le plaisir des yeux est relégué au dernier plan. Voici le sujet de ce drame lyrique madrigalesque : Isabella aime Lucio, mais son père la destine à Graziano. Lucio, désespéré, veut se donner la mort. Isabella se prépare à le suivre dans la tombe. Heureusement tout s'arrange et ils s'épousent. Des aventures galantes se glissent dans ce naïf canevas, simples prétextes à de savants ensembles. La déclamation est toujours juste.

Dans la *Sagesse juvénile,* Adriano Banchieri, disciple de Vecchi, réunit le sérieux au plaisant. Malheureusement la part de la bouffonnerie y est trop considérable.

En France.

Le madrigal dramatique est cultivé en France par Clément Jannecquin, maître de chapelle de François I[er], en 1574. *La Bataille de Marignan,* à quatre voix, est parfaite de forme et de sens dramatique. On y entend les rumeurs de la bataille. Dans d'autres madrigaux, il imite le *chant des oiseaux,* le *caquet des femmes,* la *chasse au cerf.* Suivant l'exemple de

Jannecquin, Nicolas Gombert écrit la *Chasse au lièvre*, et Philippe Verdelot, musicien flamand de la fin du XVe siècle, fait exécuter sa *Chasse au lapin*.

En Allemagne.

En 1494, Conrad Celtes donne son drame lyrique madrigalesque *Ludus Dianae* pour les noces de l'empereur Maximilien Ier avec Maria Bianca Sforza, à Milan :

1er acte : Diane, ses nymphes, ses satyres et ses faunes chantent à quatre voix mixtes les louanges de l'Empereur.

2e acte : Sylvain, Bacchus et leur suite dansent au son de la flûte et du luth.

3e acte : Chœur mouvementé à trois voix : soprano, ténor, basse pendant le couronnement — par l'Empereur — d'un poète lauréat.

4e acte : Au son des trompettes et des timbales, Silène sur son âne donne un divertissement comique.

5e acte : Tout le monde est en scène et l'opéra madrigalesque se termine par un dialogue entre Diane et le chœur.

Roland de Lassus, de Mons (1520-1594), maître de chapelle à Munich, écrit des madrigaux contenant quelques phrases chantées par un soliste s'accompagnant sur le luth.

Acteurs du drame lyrique madrigalesque. — Les acteurs du drame lyrique madrigalesque passent au dernier plan, le plaisir des yeux y étant toujours sacrifié. Les récitants seuls sont en scène. Chanteurs et musiciens sont cachés derrière une grande toile; un souffleur les aide. Un récitant lit le prologue et annonce en tercets le sujet des scènes. Dans la préface de l'*Amphiparnaso*, Vecchi dit que les acteurs du drame lyrique madrigalesque « doivent savoir que tout y a une intention

précise; qu'il s'agit de la trouver; et — cela fait — de l'exprimer bien et intelligemment, de façon à donner vie à l'œuvre ».

Théâtre du drame musical madrigalesque. — Le drame lyrique madrigalesque est écrit pour les fêtes et s'exécute chez les princes à l'occasion de leurs noces. Chez les Médicis, à Florence, il est d'un usage courant. La manifestation la plus éclatante en ce genre fut donnée en 1589, lorsque Fernando Medeci épousa Cristiana de Lorraine. L'*Amico fido*, comédie composée en 1585, par le comte de Vernio, pour le mariage de Virginie de Médicis avec D. César d'Este, fut redonné sur la demande du grand-duc, avec addition de spectacles nouveaux. Ce furent six intermèdes écrits par les meilleurs poètes et musiciens de l'époque. Dans le cinquième intermède : *Arion citharède*, — d'après Plutarque, — les effets de scène, imaginés par Rinuccini, sont à signaler : la mer avec ses écueils est sillonnée de petites barques flottant au pied des monts; — le char d'Amphitrite est traîné par deux dauphins; il est entouré de tritons, de naïades; — la galère que monte Arion est manœuvrée par quatre-vingts bras. La musique de cet intermède madrigalesque est écrite par C. Malvezzi.

Le théâtre de Vecchi et de son école n'étant pas écrit pour les yeux, les scènes sont annoncées à l'avance par un programme. Les décors, d'une naïve simplicité, n'ont qu'une importance relative, comme on le voit dans la préface de la *Sagesse juvénile* : « Le lieu de la scène est une chambre de moyenne grandeur le mieux close possible pour la qualité du son. Dans un angle de la pièce on a mis deux grands tapis sur le parquet, et un décor agréable. Deux sièges sont disposés, l'un à droite, l'autre à gauche. »

Caractère spécifiquement musical du drame musical madrigalesque.

Mélodie. — La mélodie dans le vrai sens du mot n'existe pas dans le drame lyrique madrigalesque. Dans les *Noces de Cosimo*

Medici et de Leonora de Tolède (1639), Francesco Corteccia, ecclésiastique d'Arezzo, écrit bien un solo pour Silène, mais ce n'est que la partie supérieure d'un madrigal. Pris isolément il ne signifie rien. Son exécution n'est possible qu'avec le complément d'harmonie écrit pour l'orchestre. — En 1589, le solo d'Arion demande l'accompagnement de harpe.

Cipriano Rore, né à Malines en 1516, maître de chapelle à Saint-Marc de Venise, initie l'Italie — comme son professeur le Néerlandais Willaert — à la science musicale. Avec lui apparaît le *chromatisme* qui brise les mélopées religieuses. Monteverde lui-même dit que la révolution musicale qui tend à faire de la mélodie l'essentiel de la musique eut pour *primo rinovatore ne nostri caratteri il divino Cipriano Rore.*

La déclamation dramatique est strictement observée. Ainsi, lorque Palestrina met en scène le *Christ aux Oliviers*, la musique dit exactement ce qu'elle a à dire en suivant strictement la pensée du poète. C'est très expressif et déjà la langue musicale démêle les subtiles nuances des caractères individuels.

Harmonie du drame lyrique madrigalesque. — Josquin du Prez a adouci et simplifié le rude contrepoint. C'est le chœur à plusieurs voix qui représente *le* ou *les* personnages en scène. L'usage du chant pour voix seule disparaît presque entièrement dans le drame lyrique au XVIe siècle. C'est surprenant, c'est invraisemblable, mais, documents en mains, nous sommes forcés d'en admettre la véracité. Les chanteurs sont placés derrière le décor. Ils sont assis sur des banquettes, éloignés l'un de l'autre « de la distance d'une palme », tournés vers le public et abrités par une grande toile. Ils suivent sur les manuscrits et sont trois ou six par groupe. On distribue les voix ainsi qu'il suit :

Un personnage est seul en scène : Toutes les parties chantent.

Un personnage converse avec un autre : Les voix se partagent en deux groupes.

Ainsi dans l'*Amphiparnaso*, acte III, scène 4, Isabella est caractérisée par trois voix : le soprano, le contralto et le quinto, — et son partenaire Lucio par un autre groupe de trois voix : le ténor, le quinto et la basse. La partie mélodique est confiée à la voix qui représenterait le personnage s'il chantait réellement : le soprano pour Isabella, le ténor pour Lucio. Remarquons que dans la division des cinq voix en deux groupes de trois, le quinto appartient aux deux groupes, son contour mélodique est peu accusé, il complète l'harmonie.

Trois personnages en scène : Dans les *Fidi amanti*, de Guaspari Torelli, représentés à Venise en 1600, un satyre, trop empressé auprès d'une nymphe, est vaincu par un berger qu'elle aime. Le ténor et la basse tiennent les rôles d'hommes ; le soprano et l'alto, celui de la nymphe. Dans les moments passionnés les quatre voix soulignent la phrase en l'exécutant à l'unisson.

Palestrina rompt avec la tradition de la messe harmonisée sur des chansons profanes après avoir écrit sa messe de l'*Homme armé*, à cinq voix, dans laquelle il émerveille ses contemporains par ses combinaisons étranges et extraordinaires. Il en revient à l'harmonie consonante, ne recherche que la belle conduite des parties vocales et atteint à la perfection dans le genre madrigalesque. « Enfin ! l'indispensable élément complétif de toute musique moderne, l'harmonie, rompant avec le rigorisme de l'école, se renouvelle sous le souffle ardent du *verbe* pour n'être plus que son serviteur, disons mieux, son commentateur compréhensif (1). »

Toute l'émotion de la scène et de l'enseignement chrétien se

---

(1) Rapport de M. Edgar Tinel sur le concours de l'Académie royale de Belgique, 1909, p. 24.

concentre dans les *Nocturnes de la semaine sainte* pour deux soprani et un alto :

In monte Oliveti oravit ad Patrem

et

Tristis est anima mea usque ad mortem,

dont la musique met en valeur les mots avec exactitude.

Dans la *Mascherata della Malinconia et Allegrezza*, de Vecchi, se trouvent des dialogues à sept et huit voix, et dans son *Banquet* il sert trois, quatre, cinq, six, sept, huit plats, c'est-à-dire des ensembles à trois, quatre, cinq, six, sept, huit voix. Ce genre est malheureusement transformé en bouffonnerie musicale par Banchieri, qui, dans son *Festin du jeudi gras* (1608), fait entendre en excellent style un charivari de fous. Son *Contrapunto bestiale alla mente*, établi sur une basse qui chante *Nulla fides gobbis, similiter et zoppis*, fait entendre en même temps, pendant toute la durée du récit : un chien, un coucou, un chat, un choucas et une canzonetta d'amoureux !

Le chœur pour soprano, alto, ténor et basse qui termine le premier acte de Ludus Diane : *Armonica carminis elegiaci quatuor vocum*, est d'une harmonie flottante, lourde, embarrassée. Il est moins intéressant que celui du troisième acte à trois voix avec orchestre. Sous la mélodie du soprano, la partie du ténor est écrite avec indépendance et le tout est soutenu par une basse correcte et ferme.

A Bruxelles, la *Chorale mixte* a donné de nombreuses auditions de *La Bataille de Marignan*, ainsi que d'autres compositions. D'ailleurs, *La Bataille de Marignan* est au répertoire de toutes les sociétés chorales ; il est juste d'ajouter que c'est à la suite des auditions données par les chanteurs de Saint-Gervais que l'œuvre magistrale de Jannequin s'est vulgarisée.

Les auditions des chanteurs de Saint-Gervais nous ont permis d'apprécier la valeur harmonique de *La Bataille de Marignan*. L'époque tout entière revit dans ces quatre voix merveilleusement traitées. Les voix étaient souvent remplacées par les

instruments, et Lavoix fils dit, dans son *Histoire de l'instrumentation* ([1]), que « Mademoiselle de Limeuil se faisait sonner aux violons *La Bataille de Marignan* pour s'encourager elle-même à la mort » :

Soprano.

É - cou- tez, é - cou- tez, é - cou- tez

Contralto.

E - cou- tez, é - cou- tez,

Ténor.

E - cou - tez

Basse.

É - cou - tez, é - cou - tez

Le répertoire harmonique de ce genre étant très varié, il contribua à répandre de plus en plus le goût de la musique.

Rythme du drame lyrique madrigalesque. — Lors des fêtes de 1589 à Florence, une apothéose éblouissante termina le spectacle dans lequel le poète Rinuccini avait combiné ses épisodes de façon à mettre en scène un *ballet* dont la musique était d'Emilio del Cavaliera. — Pour laisser le public sous une impression gaie. la fin du spectacle de Banchieri est marquée par des danses qu'exécutent les acteurs récitants. — De même, dans les *Veilles*

([1]) *Histoire de l'instrumentation*, p. 167. Firmin Didot, rue Jacob, 56, Paris.

de Sienne, après le *Caccia d'Amore* (Chasse d'Amour), symphonie dramatique et galante, Vecchi imagine d'autres jeux de nuit, de musique et d'esprit et l'on termine la soirée en dansant.

Orchestre du drame lyrique madrigalesque. — D'après la *Dexrizione*, de V. Bastiano de Rossi, l'orchestre des fêtes de 1589 à Firenze comprenait :

Instruments à vent :

bois :

Flûte, hautbois, basson.

cuivre :

Cor, cornet, tambour, trompette.

a soufflerie :

Orgue en bois.

Instruments à cordes :

pincées :

Luth, harpe double, lyre, guitare espagnole, mandore.

a archet :

Viole, pardessus de viole, rebec.

Instrument à clavier :

Clavicembalo (ancêtre du clavecin).

Instruments à percussion :

Timbales.

Le clavicembalo est inséparable de l'orchestre de luths du drame lyrique madrigalesque. Banchieri dit que ces instruments doivent être « accordés à la voix ». Il écrit indifféremment ses morceaux pour trois voix avec accompagnement de clavicembalo. Les compositeurs de madrigaux dramatiques se contentaient souvent de soutenir les voix par les instruments auxquels

ils confiaient les ritournelles : le *pardessus de viole*, la *mandore* ou la *flûte* doublaient à l'unisson le soprano ; le *luth*, la *viole* doublaient l'alto et le ténor ; les *basses de viole, de flûte, de hautbois*, — le *basson* doublaient la basse.

C'était, comme on le voit, une instrumentation bien rudimentaire !

Conclusion de l'étude du drame musical madrigalesque. — Le drame lyrique madrigalesque [1] est une symphonie avec chœurs dont le programme était déclamé par le récitant.

---

[1] Lire les ouvrages relatifs à la Musique de Romain Rolland (librairies Hachette et Fontemoing, Paris). Pour établir cette thèse d'histoire de l'art nous y avons trouvé, — tout particulièrement, — pour les drames madrigalesques et néo-antiques, une source de documents.

III. — PÉRIODE DE TRANSITION ET MONODIE.

Le drame musical néo-antique.

Caractère général du drame musical néo-antique. — *Origine.* — La Renaissance se manifeste au théâtre par la reprise d'un grand nombre de comédies latines et par la création de tragédies italiennes à l'antique. Non seulement l'aristocratie, mais tout le peuple applaudit ces ouvrages anciens et nouveaux. Les drames liturgiques, les miracles, les mystères commencent à ne plus être pris au sérieux ; on préfère voir à la scène des sujets laïques : d'où le succès immense, durant cinquante ans, du drame lyrique néo-antique.

Poèmes. — L'*Orfeo,* de Politien, façonné sur le modèle des *Sacre Rappresentazioni,* est joué à Mantoue, en 1474, dans un décor unique. Puis, à l'imitation des anciens, l'auteur remplace les scènes juxtaposées par cinq actes distincts (1480). C'est un premier pas fait vers le drame lyrique néo-antique. Avec le *Cephalo* (1486), de Micolo da Corregio, et le *Timone* (1492), de Boiardi, l'*Orfeo*, d'Angelo Poliziano, — dont le cardinal Riario, neveu de Sixte IV, avait fait la musique, — sert de *transition* entre la tragédie religieuse et la tragédie laïque. — Dans les *Menecmi* (1488), Paolo Comparini attaque ouvertement les moines dès le prologue. Laurent de Médicis, toute la cour et les prélats eux-mêmes l'applaudissent frénétiquement. — Après avoir introduit dans les *Sacre Rappresentazioni* des sujets païens, les Triomphes de César, de Pompée, d'Octave..., Laurent le Magnifique supprime les chars religieux des cortèges de la Saint-Jean. En 1489, il écrit la *Rappresentazione de S. S. Giovanni*

e Paolo, dont le prologue débutait par ces paroles impératives, dites par l'ange :

> « Ayez soin de vous taire, surtout lorsqu'on chante;
> Autrement ce serait une fatigue pour nous et pour vous un déplaisir. »

Ces paroles sont celles d'un souverain glorieux d'avoir écrit une œuvre poético-musicale, pouvant enchanter les spectateurs venus de toute l'Italie pour les fêtes du mariage de Madeleine de Médicis avec Fr. Cibo, fils d'Innocent VIII.

En 1493, Lorenzo di Pier Francesco de Medici, grand-père de Lorenzaccio, fait exécuter sa : *Rappresentazione della Invenzione della Croce,* dans laquelle il attaque Laurent le Magnifique.

Cinq comédies de Plaute : l'*Epidico, Baccidi, Miles gloriosus, Asinaria, Casina,* furent données à Ferrare, avec musique, l'année du mariage de Lucrèce Borgia avec le fils d'Hercule d'Este (1502). — Un spectacle fastueux, comprenant quatre intermèdes : la *Calandria,* de Bilbiena, est donné à Urbin en 1503, chez le duc Gui du Baldo. Les *Suppositi,* de l'Arioste, avec intermèdes en musique, sont représentés devant Léon X, au Vatican, en mars 1518, trois ans après la tragédie italienne à l'antique de Giorgio Trissino : *Sofonisba.*

Acteurs du drame musical néo-antique. — Les nobles ne dédaignent pas de tenir des rôles dans le drame lyrique néo-antique. Béatrice d'Este, fille du duc de Ferrare et femme de Ludovic le More, paraît en scène dans le *Paradisio,* de Bernardo Bellincioni (1483). Les interprètes de *San Giovanni e Paola* sont les fils de l'auteur, qui, avec des adolescents, ont constitué une troupe d'amateurs. Ce sont les élèves de grammaire de Paolo Comparini qui déclament ses *Menecmi.*

Enfin les ballets sont dansés et chantés par des soldats vêtus à l'antique, — dans les comédies de Plaute, — et des musiciens magnifiquement costumés paraissent en scène. Hercule d'Este

entretenait une troupe de comédiens qu'il accompagnait dans toutes les cours d'Italie.

THÉATRE. — *Local*. — De 1474 à 1540, de vastes théâtres sont construits à Rome, à Urbin, à Mantoue, à Venise, à Ferrare. On pouvait placer jusqu'à cinq mille spectateurs dans le théâtre qu'Hercule d'Este avait fait ériger à Ferrare, par l'Arioste.

SCÈNE. — Dans le premier intermède de la *Calandria*, Jason, armé d'une épée et d'un bouclier, met sous le joug deux taureaux jetant du feu par la bouche. Il les fait labourer, sème les dents du dragon et donne ainsi naissance à des soldats antiques. Dans le second intermède, Vénus, nue, est assise sur son char, conduit par deux petits Amours et traîné par deux colombes. Le char de Neptune paraît dans le troisieme intermède. On y voit aussi des monstres à la fois chevaux, oiseaux et poissons. Au quatrième intermède, deux paons précédés d'aigles et d'autruches traînent le char de Junon. Le paradis et les sept planètes en mouvement émerveillèrent les spectateurs du *Paradiso* de Bellincioni.

DÉCOR. — Les décors des *Suppositi* étaient de Raphaël. Ceux des fêtes de 1502 à Ferrare étaient de Pellegrino da Udine, Dosso Dossi, Giovanni da Imola, Fino de Marsigli, Brasone. Ceux de la *Mandragore* à Florence (1526) étaient d'Andrea del Sarto et ceux de la *Calandria* étaient de Baldassare Peruzzi. Léonard lui-même à Milan et tous les maîtres italiens participèrent au développement de l'art du décor, de la machinerie et de la mise en scène.

Caractère spécifiquement musical du drame musical neo-antique.

MÉLODIE. — Dans l'*Orbuche*, de Cinzio, représenté à Ferrare en 1541, Alfonso della Viola mêle des cantilènes à l'action drama-

tique. Il est imité par Antonio dal Cornetto dans son *Egle* en 1545, par Claudio Merulo, dont le *Troiane* est créé à Venise en 1566, et par Andrea Gabrielli dans son *Edipo* (1585 — Vicence). A Pavie, dans *Saturne*, les sept arts libéraux chantent chacun deux stances; le texte est parlé mais il est entrecoupé de nombreux morceaux de chant.

Harmonie. — Les planètes, représentées par des hommes, chantent à l'unisson les louanges de la duchesse dans *Paradiso*. De même dans *Saturne*, les quatre éléments réunis entonnent :

Viva il Moro e Beatrice.

Cet ensemble avait été précédé d'une canzonetta à sept par les arts libéraux.

Le célèbre musicien flamand Heinrich Isaak (1450-1517), maître de chapelle de San Giovanni à Florence, sous le nom d'Arrigo Tedesco, écrit une canzone *à trois voix* pour des marchands de pain d'épice figurant dans une fête carnavalesque dont la partie littéraire était due à l'anonyme Laurent de Médicis. Une oraison à l'Amour, stanza à quatre voix avec violes, termine la *Calandria* de Bilbiena.

Rythme du drame musical néo-antique. — Les *canti carnascialeschi*, l'innovation de Laurent le Magnifique, sont moulés sur des airs traditionnels, des rythmes de danses en général. Dans la *Calandria*, Jason portant la toison d'or danse une moresque après le massacre qui a suivi l'exécution de la même danse par les hommes nouvellement nés. Les quatre filles qui suivent le char de Vénus exécutent le même pas en tenant des torches allumées. Derrière le char de Neptune, huit monstres dansent un *brando*, comme les oiseaux marins et les grands perroquets qui suivent le char de Junon. — Les *Suppositi* de l'Arioste se terminent par la fable de Gorgone dansée en *Moresca*.

ORCHESTRE DU DRAME MUSICAL NÉO-ANTIQUE. — D'après la lettre de Pauluzo, envoyé du duc de Ferrare à Rome, le 8 mars 1518, l'orchestre du drame lyrique néo-antique est ainsi composé :

Instruments à vent.

BOIS :

Fifres, flûte.

MÉTAL :

Cornets.

A SOUFFLERIE :

Petit orgue.
Cornemuse.

Instruments à cordes.

A ARCHET :

Violes.

PINCÉES :

Luths.

Bien que dans les fêtes de Ferrare en 1502, une machine surgisse à la fin de chaque acte, au milieu de la scène, portant des musiciens richement costumés, l'orchestre est placé le plus souvent derrière la scène. Les violes accompagnent l'ensemble vocal et la flûte suit le soliste. L'orchestre complet joue les airs de danse.

CONCLUSION. — Les nobles et les hauts dignitaires de l'Église, initiés par les savants musiciens flamands qu'ils appelaient en Italie, ont aimé le drame lyrique néo-antique, qui, avec ses ballets somptueux, ses concerts d'instruments et de voix, ses pantomimes follement gaies, différait bien peu du drame lyrique avec ballet.

Le drame musical avec ballets.

Considérations générales sur le drame musical ballé. — *Origine.* — Du XIV[e] au XVI[e] siècle, voire même au commencement du XVII[e], le drame lyrique avec ballets est très en honneur en France surtout. C'est une fantaisie poético-musicale, chantée et dansée avec musique instrumentale. Elle est souvent l'œuvre de plusieurs artistes ; c'est dire qu'elle manque d'unité. Imaginée pour plaire aux rois et à leur entourage, — qui aimaient à se reposer des cortèges solennels de la cour dans des mascarades aux ingénieux déguisements, — elle formait un des spectacles favoris de l'aristocratie.

Poèmes. — En 1392, à l'occasion du mariage d'Isabeau de Bavière avec un chevalier de Vermandois, le favori de Charles VI, Hugonin de Janzay imagine un ballet masqué : *Momerie des hommes sauvages.* A partir de Louis XII, les guerres d'Italie ayant établi une émulation entre les artistes français et italiens, le ballet de cour va gagner en élégance. Sous François I[er], les momeries se transforment en divertissements mimés, chantés et dansés avec orchestre. Après l'avènement d'Henri II à la couronne de France, la ville de Lyon le reçoit solennellement et donne une tragédie latine avec chants, chœurs et danses (1548). La *Sophonisbe,* de Mellin de Saint-Gélais, abbé de Reclus, est une tragédie-ballet dont les chœurs seulement sont écrits en vers.

Elle fut représentée en 1559 pour les noces du duc d'Elbœuf et de Louise de Rieux d'Harcourt. L'année précédente (1558), pour marquer la prise de Calais par le duc de Guise et le départ définitif des Anglais de France, Jodelle offre au roi le spectacle d'un mélodrame avec chants et danses, dans le goût italien : *Orphée.* Le 15 novembre 1570, Charles IX, Florentin très épris

de musique, aimant la mascarade du temps, donne à Baïf le privilège d'établir une académie de poésie et de musique, qui fera connaître aux Français l'art ultramontain. Jusqu'en 1580, la France ne possède pas de spectacle régulier. Les ballets avec récits chantés et dialogues parlés s'éloignent des règles du drame. Les couplets qu'on y chante sont presque indécents. Il faut l'arrivée du Piémontais Baltasarini et de sa nombreuse bande de violons pour que les fêtes de la cour soient composées avec plus d'esprit et d'art. L'Italien nouveau venu, d'humeur enjouée, ne tarde pas à être appelé *Beaujoyeux*. Il deviendra premier valet de chambre et intendant de la musique de Catherine de Médicis, sous le nom de Balthazar de Beaujoyeux. C'est à ce titre qu'il réglera le ballet des *Nymphes de la France* lors de la réception des ambassadeurs polonais; des vers latins y seront récités ou chantés avec musique écrite pour la circonstance par Orlando de Lassus, qu'affectionnait Charles IX. Aidé de Beaulieu et de Salmon, musiciens de la chambre du roi, et de La Chesnay, poète et aumônier du roi, Balthazar de Beaujoyeux composa le

> Ballet comique de la Royne, faict aux nosces de M. le duc de Joyeuse et mademoiselle de Vaudemont, rempli de diverses mascarades, chansons de musique et autres gentillesses.

Brantôme, dans ses *Dames illustres*, discours II, raconte en détail ce drame lyrique dont la mise en scène coûta douze cent mille écus. L'action dramatique y est très pauvre. La sorcellerie de Circé vaincue par le roi de France, tel est le sujet, développé en deux parties.

Première partie.

1. Un gentilhomme demande aide à Henri III contre Circé.
2. Complainte de Circé.
3. Rentrée de Circé dans le bosquet.
4. Compliment à la reine Louise.
5. Ballet

6. Circé condamne à l'immobilité naïades, violons dansants, — et Mercure, qui venait à leur secours.
7. Le jardin de Circé. Cortège de bêtes fauves et de pourceaux.

Seconde partie.

1. Des chariots amènent Minerve et les quatre vertus symbolisant celles des Valois :

   La Prudence.
   La Tempérance.
   La Valeur guerrière.
   La Justice.

2. Jupiter, flanqué de quatre dryades, vient retrouver Minerve.
3. Ils vont délivrer, dans le jardin de Circé, Mercure et les danseurs.
4. Circé résiste mais est bientôt vaincue.
5. Elle est livrée au roi par Minerve, qui déclare l'épouse du Jupiter de France vertueuse entre toutes.
6. Ballet général conduit par la reine et sa sœur.
7. Défilé somptueux.

Les guerres de religion entraveront le développement du drame lyrique français, mais sous Henri IV, sous Louis XIII, le ballet restera à la mode. Les frais de mise en scène seront toutefois considérablement réduits.

Le 29 janvier 1617, Louis XIII danse la *Délivrance de Renault*, drame lyrique avec ballet, dont le scénario de Durand et Bordier fut mis en musique par Guédron. Belleville écrivit les danses et conduisit le quadrille des démons. Bailly chanta le rôle de l'ermite sauveur de Renault. L'ensemble final, exécuté par soixante-quatre chanteurs accompagnés par vingt-huit violes et quatorze luths, que dirigeait Jacques Mauduit, produisit un effet merveilleux auquel s'ajouta l'éclat intellectuel de l'apothéose avec ballet.

Les princes, les personnages de haut rang, Richelieu lui-même, les grands poètes se concertent pour composer des

ballets. En 1632, Pierre Corneille a sa part de collaboration dans le *Château de Bicêtre.* Le ballet *La Merlaison* (1635) est entièrement dû à la plume de Louis XIII. Les cinq actes de la *Prospérité des Armes de la France* (7 et 14 février 1641) sont d'une incohérence regrettable. Disons en passant que les lois de la composition du ballet n'avaient rien de rigoureux. Tous les sujets nobles ou vulgaires étaient admis du moment qu'ils se prêtaient à la musique et à la danse. On écrivait généralement quatre actes ou cinq tout au plus.

La *Festa teatrale della Finta Piazza* (feinte folle), drame lyrique avec ballets, de Giulio Strozzi, musique de Francesco Socrati de Parme, décors et machines de Torelli, gentilhomme de Fano, est produite à Venise en 1641 sur le Teatro novissimo della Cavallerizza. C'est un mélodrame où le noble se mêle au comique avec ballet de singes et d'ours, danse d'autruches et entrée de perroquets. Mazarin le fit représenter à Paris par des comédiens italiens, qui restèrent en France de 1645 à 1652.

Pour plaire à Louis XIV, Molière élargit le cadre du ballet. Treize entrées composent le *Ballet des Muses* (2 décembre 1666). Dans la troisième, on représente les deux premiers actes de *Mélicarte* et de la *Pastorale comique* ; dans la sixième on joue la comédie *Les Poètes* avec mascarade espagnole. *Le Sicilien* (1667), les intermèdes de M. de Pourceaugnac (1669) et du *Bourgeois Gentilhomme*, chefs-d'œuvre d'esprit, permettront à Lulli d'échauffer sa verve musicale au contact de Molière.

Théâtre du drame lyrique avec ballets. — *Local.* — Le chapitre sur Henri II des *Capitaines Français*, de Brantôme, nous fournit une description des fêtes de Lyon, le 1er octobre 1548 :

« ... La quatrième belle singularité, ce fut ceste belle tragi-comedie que ce grand et magnifique cardinal de Ferrare, primat de la Gaule et archevêque de Lyon, fit representer en *ceste belle salle* qui paroist encore, qu'il fit ainsy accomoder comme on le void : car paravant, c'estoit une chose vaste, layde et sans aucune forme de beauté ni gentillesse, comme un certain galletas. »

Le même auteur, au discours III de ses *Dames galantes*, décrit le cadre de la représentation de *Diane* lors de la visite de Rouen par Henri II (1550) :

« ... Un grand obélisque à l'antique... un préau ceint d'une muraille de six pieds de hauteur, et le dit préau aussi haut de terre, lequel avait esté distinctement rempli d'arbres de moyenne fustaye, entre plantez de taillis épais et à force touffes d'autres petits arbrisseaux, avec aussi force arbres fruitiers. Et en cette petite forest s'esbattoient force petits cerfs tous en vie, biches, chevreuils, toutefois privez. Et lors sa majesté entrouyt aucuns cornets et trompes sonner, et tout aussitost appercent venir, au travers de ladite forest, Diane chassant avec ses compagnes... »

La *Momerie* d'Hugonin de Jansay se donna à l'hôtel de la *Reine Blanche*, à Paris, faubourg Saint-Marcel (1302). C'est dans la salle de l'Hôtel de ville de Paris que le roi et sa famille entendent l'*Orphée*, de Jodelle, le Jeudis-gras (1558). La traduction du *Miles gloriosus*, de Plaute, sous le titre *Le Brave ou Taillebras*, — avec cinq chants de Ronsard, Baïf, Desportes, Filleul et Belleau, séparant les actes, — fut représentée le 28 juillet 1597 à l'hôtel de Guise devant la reine mère et Charles IX. Celui-ci donne au Louvre ses nombreuses mascarades avec chants et danses. Balthazar de Beaujoyeux donne ses représentations aux Tuileries (1581). Après le Teatro novissimo della Cavallerizza de Venise, c'est le Petit-Bourbon qui abrite les spectateurs et acteurs de la *Piazza Finta* (1465). Le *Ballet des Muses* est dansé par Louis XIV dans son château de Saint-Germain-en-Laye (1666).

Scène. — Le *Ballet comique de la Reine* fut le plus fastueux spectacle du genre. Il a coûté plus de cinq millions, dit Laborde. Ce chiffre exagéré nous montre que la représentation engendra des frais considérables. Déjà dans les *Nymphes de la France*, celles-ci traînées — sur un rocher leur servant de chariot — par Silène et quatre satyres, viennent présenter à Charles IX des boucliers d'or. Ce qui excita la surprise des spectateurs du

Ballet comique de la Reine, ce fut de voir une fontaine magique, recélant des troupes de monstres marins, s'avancer jusqu'au trône royal pour se retirer ensuite derrière le jardin de Circé resplendissant de lumière. Jacques Patin avait peint les décors et dessiné les costumes de ce premier ballet vraiment théâtral, dont la représentation dura de six heures du soir à quatre heures du matin.

Acteurs du drame lyrique avec ballets. — Les acteurs du ballet aristocratique sont les rois, les reines et leurs suivants. Dans la *Momerie des Hommes sauvages*, Charles VI et cinq nobles, dont le bâtard de Foix, sont revêtus d'un costume d'étoupes enduites de résine. Un valet portant une torche met imprudemment le feu aux étoupes. Charles VI échappe aux flammes, mais il perd la raison. — Au XV[e] siècle les hommes dansent et chantent les scènes plaisantes, réservant aux dames les tableaux gracieux. — Ce sont les princesses, filles de la reine Catherine de Médicis, les dames, demoiselles et gentilshommes de sa cour qui en 1554 représentent *Sophonisbe*. Les dix-huit filles de la reine mère, costumées en nymphes, figurent d'autre part les provinces de France dans le divertissement offert aux ambassadeurs « Polacres ». Le 15 octobre dix mille personnes applaudissent Henri III dansant le *Ballet comique de la Reine*. Le rôle du démon du Feu est tenu par Louis XIII dans la *Délivrance de Renault*. — Enfin, pour Louis XIV — qui dansa le *Ballet des Muses* — et ses contemporains, l'éducation d'un noble n'était complète que lorsqu'il pouvait tenir sa place dans un ballet royal.

Costumes. — La variété des costumes et l'originalité des déguisements étaient une grande préoccupation. Ainsi, dans le *Ballet des Doubles Femmes* (1625), les personnages étaient à double visage : d'un côté c'étaient des jeunes filles modestes ; de l'autre, de vieilles femmes ridicules. Dans la *Momerie* de M[me] de Rohan, Marguerite de Valois, sa belle-sœur, belle et

richement costumée, était en scène avec quatre demoiselles ailées et vêtues de blanc. Voici, d'après Brantôme déjà cité, le costume de *Diane* dans la représentation de 1550 à Rouen :

Discours III. — De la Beauté de la Jambe.

« ...elle tenant à la main un riche arc turquois, avec sa trousse pendant au costé, accoutrée en atours de nymphe, à la mode que l'antiquité nous la représente encore : son corps estoit vestu avec un demy bas à six grands lambeaux ronds de toile d'or noire, semée d'estoiles d'argent, les manches et le demeurant de satin cramoisy, avec profilure d'or, troussée jusques à demy jambe, descouvrant sa belle jambe et grève, et ses bottines à l'antique de satin cramoisy, couvertes de perles en broderie : ses cheveux estoient entrelacés de gros cordons de riches perles, avec quantité de pierreries et joyaux de grande valeur ; et au dessus du front, un petit croissant d'argent, brillant de menus petits diamants : car d'or ne fust esté si beau ni si bien représentant le croissant naturel, qui est clair et argentin. »

Caractère spécifiquement musical du drame musical avec ballets.

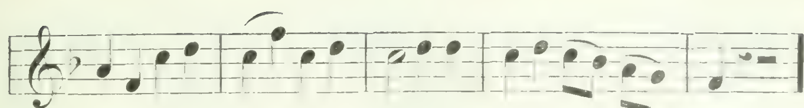
Mélodie. — La musique est d'importance capitale dans le drame lyrique avec ballets, dont le *Ballet comique de la Reine* nous fournit un admirable exemple. La partie mélodique fut chantée par

Mme de Beaulieu, Mlle de Chaumont.
M. de Beaulieu.
Savornin, chanoine de la Sainte-Chapelle.
La Roche et du Pont, gentilhommes, servants du roi.

Les airs sont franchement élégants et carrés.

Air de la *Clochette* du *Ballet de la Reine.*





Les tritons et sirènes y chantent des couplets en chœur. Les vers, assez libres, renferment quelquefois des traits audacieux; la chanson de Mercure et celle de Jupiter ont du caractère. On sent dans la mélodie un acheminement vers la tonalité moderne et la modulation y essaie ses forces.

Dans la *Piazza Finta* on entend les premiers virtuoses de l'époque. Voici quelques extraits du programme :

« Le prologue sera exécuté par la très excellente Marguerite Bertolazzi, dont la voix est si ravissante que je ne puis la louer assez dignement...

» Flore sera représentée par la gentille et jolie Louise-Gabrielle Locatelli, dite Lucile, qui, avec sa vivacité, fera connaître qu'elle est une vraie lumière de l'harmonie. .

» Page 7. — Cette scène sera chantée, et Thétis sera représentée par la signora *Giulia Gabrielli*, nommée Diane, laquelle, à merveille, fera connaître sa colère et son amour... »

Harmonie du drame musical avec ballets. — De même que pour la mélodie, c'est dans le *Ballet comique de la Reine* que nous trouverons les exemples les plus caractéristiques d'harmonies employées dans le drame lyrique avec ballets. L'accord de septième de dominante s'y rencontre souvent avec préparation, quelquefois sans préparation et avec résolution naturelle ou exceptionnelle plus ou moins ingénieuse. Les accords parfaits s'enchevêtrent continuellement et amènent des modulations inattendues sans donner le sentiment de la cadence. Avant le déplacement de la fontaine aux dauphins et tritons Glaucus et Thétis chantent un duo dialogué avec une heureuse intervention du chœur des Tritons qui déjà s'est fait entendre lors du compliment à la reine Louise. Il y a là, par le contraste, des effets très heureux. Au début de cette fable dramatico-musicale, un

chœur aérien répond aux couplets qui suivent le départ de Circé :

Allez, filles d'Achelois,
Suivez triton qui vous appelle;
A sa trompe accordez vos voix
Pour chanter d'un grand roi la louange immortelle.

La musique du *Ballet comique*, qu'elle soit écrite à une, deux, trois, quatre, cinq ou six parties, ne sert qu'à rehausser le luxe du poème, qu'elle ne suit d'ailleurs pas de bien près! Cependant les chœurs méritent une mention particulière : ils sont coupés régulièrement et interviennent dans l'action dramatique, ce qui constitue une originalité ou tout au moins une nouveauté.

Rythme du drame musical avec ballets. — Les compositeurs de drames lyriques avec ballets entrevoient tous les rythmes accentués. Le son de la clochette qui attire la magicienne Circe et la fait sortir de son bocage est une merveille rythmique. Les comédies-ballets qu'écriront Molière et Lulli au XVIIe siècle abonderont en traductions expressives et naturelles des situations les plus variées.

La musique de danse d'un drame lyrique avec ballets est écrite par un tout autre musicien que le compositeur des airs, chœurs et ensembles. Des figures très variées sont exécutées dans ces danses. C'est ainsi qu'à la fin du second acte de la *Festa teatrale della Finta Piazza* une danse d'autruche se baissant pour boire à la fontaine produisit grande sensation. Les oiseaux décrivaient dans l'air des cercles réguliers se combinant avec les pas des danseurs. La fête indienne se termina par un pas de quatre Indiens offrant des perroquets au roi Lycomède, dans son magnifique jardin.

Les règles de la danse ont été formulées par des abbés :

L'*Orchésographie*, du chanoine Jehan Tabourot (Thoinsot Arbeau), est un dialogue sur l'art de danser (1589).

Les *Mémoires* de l'abbé Marolles contiennent un discours sur « la danse de plusieurs personnes masquées sous des habits éclatants » (1656).

Dans l'*Idée des Spectacles*, l'abbé Michel de Pure (p. 210) dit que dans le ballet les gestes et les mouvements signifient ce qu'on pourrait exprimer par des paroles (1658). En 1682, le père Ménestrier écrit en praticien ses *Ballets anciens et modernes*, selon les règles du théâtre.

Orchestre du drame musical avec ballets. — Instruments. — L'orchestre du *Ballet comique de la Reine* comprenait des instruments aux timbres variés :

A vent.

EN BOIS :

Flûte.
Flûte de Pan.
Hautbois.
Cromornes, sorte de basses de hautbois à 7, 9 ou 10 trous.

EN MÉTAL :

Cornet.
Trompette.
Sacquebute, instrument d'où naîtra le trombone.

A CLAVIER :

Orgues douces.

A cordes.

A ARCHET :

Violons.
Violes.

PINCÉES :

Harpes.
Trois luths.

A percussion.

Tambour.
Clochette.

Dans un ballet donné à la cour d'Allemagne en 1558, à l'occasion du mariage de Georges de Brunswick avec Élisabeth de Wurtemberg, l'orchestre qui accompagne le choral de Luther *eine fest burg*, — dont se servira Meyerbeer dans les *Huguenots*, — développé par le discant, l'alto, le ténor et la basse, est composé de six femmes et quatre hommes.

Les femmes jouent

Le luth.
La viole de gambe.
La mandore.
La harpe.
Le trombone.
Le triangle.

Les hommes jouent

Le dessus de viole ou viola da spalla.
Le hautbois.
Le hautbois-alto ou quart-pommer.
Le cornet.

C'est également l'orchestre des danses. Les marches sont rythmées par un trompette et un timbalier.

Orchestration du drame musical avec ballets. — Dans les airs de ballet, les instruments à cordes sont écrits à cinq parties. Chaque famille d'instruments joue séparément des autres, ce qui permet d'harmonieux échos comme on en entendit dans le *Ballet comique* après le concert d'orgues de la grotte, aux voûtes treillagées, au-dessus de laquelle se tenait Pan, le joueur de flute. Enfin, l'ensemble des voix et des musiciens, au nombre de quarante, amena, au moment de l'apparition de Jupiter, une progression sonore d'un effet imposant.

Conclusion. — Il est regrettable qu'après le *Ballet comique de la Reine*, auquel il n'y avait à ajouter que des récitatifs pour

le convertir en opéra, les guerres de religion remirent à la mode les processions et les simples ballets de cour français. Les Italiens en profiteront pour fonder le vrai drame lyrique.

Le drame musical pastoral.

Caractère général du drame musical pastoral.

Origine. — Les malheurs politiques et sociaux de l'Italie amènent une nouvelle orientation du drame lyrique. Les deux centres artistiques de la péninsule, Rome (1527), Florence (1530), sont pris par l'étranger, qui a tout intérêt à tenir asservi le libre esprit de la Renaissance. La liberté n'est plus qu'un vain mot : dans le drame lyrique néo-antique la pensée de la foule a trop de facilité à s'exprimer, les princes s'en défient et favorisent un nouveau genre : le drame lyrique pastoral, exempt de passion, de pensée libre et de sincérité.

Poèmes. — Le drame lyrique pastoral est en germe dans l'esprit italien. Déjà au XVe siècle, l'*Arcadia*, de Jacopo Sannazaro, de Naples, l'annonce. Le premier acte de l'*Orfeo*, de Politien, est intitulé : *Pastorale*, et *Il Sagrifizio*, d'Agostino Beccari, musique d'Alfonso della Viola, représenté à Ferrare en 1554 devant Hercule II, inaugure le drame lyrique pastoral. Le même compositeur, excellent joueur de viole, comme le dit son nom, collabore ensuite à l'*Aretusa*, d'Alberto Lollio, en 1563, et au *Sfortunato*, d'Agostino Argenti. Le chef-d'œuvre du genre est l'*Aminta*, de Tasso, joué le 31 juillet 1573 dans l'île du Belvédère, au milieu du Pô, près de Ferrare. Cette œuvre marque la transition entre le drame lyrique pastoral et l'opéra. Elle peut être entendue par les « demoiselles honnêtes » et réunit les deux genres : tragique et comique. Un peu plus tard, en 1590, Garin de Tolède, vice-roi de Sicile, la

remet en scène avec un luxe inouï et des intermèdes et chœurs du maître de musique Jesuite Marotta. La *Pastorale*, de Cornelio Frangipani, mise en scène à Venise en 1574 devant Henri III, roi de France, avait ce simple titre : *Tragedia*. Claudio Merulo, organiste de Saint-Marc, en avait écrit la musique. Clôturons cette énumération par le succès de Guarini, ami de Tasso et ambassadeur du duc de Ferrare : le *Pastor Fido*, drame lyrique pastoral composé de 1581 à 1590.

Théâtre. — Après les *Sacre Rappresentazioni*, les spectacles se donnent en salles fermées et par invitations, car la Commedia paraît dangereuse. C'est ainsi que *Tragedia* se donne à Venise dans la salle du Grand Conseil. Bernardo Buontalenti, architecte des grands ducs de Toscane, machiniste-chef du théâtre construit aux Uffizi, préside à la peinture des décors et à la fabrication des machines de l'*Aminta*. La peinture théâtrale manque de sincérité, car elle est bâillonnée : Véronèse est traduit devant l'Inquisition ; — Michel-Ange en est menacé à cause de ses nudités et, — bien que la mise en scène prenne une importance considérable avec Bronzino, Jean de Bologne, Salviati, Ammanato Zucchero, — leur art — que ne peuvent plus défendre Raphaël et Léonard — subit le contre-coup des mesures précédentes.

Caractère spécifiquement musical du drame lyrique pastoral.

Mélodie. — Le premier essai connu de style monodique se trouve dans *Il Sagrifizio*. Le prêtre, dont le rôle est tenu par messire Andrea, frère d'Alfonso della Viola, chante un solo en s'accompagnant de la lyre. Le soliste chante trois strophes semblables ; seules les réponses du chœur varient. La musique est écrite de façon que les paroles soient clairement entendues. La déclamation musicale est la traduction notée de la déclamation littéraire ; c'est dire que le style n'est pas compliqué.

Le chant du drame lyrique pastoral répond admirablement à l'action dramatique ; la mélodie est douce et harmonieuse. A cette époque, l'élite de la société italienne, les écrivains, les peintres même cultivent la musique avec passion ; c'est le premier des arts, et Michel-Ange dit avec sincérité : « La bonne peinture est une musique, une mélodie. » Les poètes du temps sont en même temps musiciens : toutes les poésies de Tasso appellent la musique ; c'est pourquoi les couplets de son *Aminta* ont une si grande valeur mélodique. — Tasso était en relations avec les auteurs des premiers exemples connus d'opéra . Emilio di Cavalieri et sa collaboratrice Lauro Guidiccioni de Lucques, qui seront les organisateurs des représentations de l'*Aminta* à Florence (1590). Ils y donnèrent immédiatement après leur *Satiro* et leur *Disparizione di Fileno*, sortes de drames lyriques récitatifs suscitant « la pitié et la joie, les pleurs et le rire ».

Harmonie du drame musical pastoral. — Au troisième acte du *Sagrifizio*, on entend un solo avec chœur à quatre, et la pièce se termine par une canzone à quatre. Il n'y a pas de chœur dans les morceaux de musique du *Sfortunato*. Par contre, le *Pastor Fido* en contient un certain nombre : quatre entre les actes, — deux en action avec refrain : celui des *Chasseurs* au IVe acte, scène VI, et celui des *Prètres* et des *Pasteurs* au Ve acte, scène III, — un chœur de coulisse.

Rythme. — Les poésies chantées du drame lyrique pastoral étaient écrites en vers de onze et sept syllabes formant le squelette du rythme musical. — C'est sur le chœur de coulisse, mentionné plus haut, — dont les vers parfaitement rythmés furent écrits après la musique, — que s'exécute la danse accompagnant le jeu de la Cieca. Cette recherche d'effet vocal et théâtral ne manque pas d'intérêt.

Orchestre du drame musical pastoral. — L'orchestre, comme la voix, est placé derrière la scène. Il comprend flûte, orgue,

gravicembalo (ancien clavecin), viole, violoncelle, contrebasse, lyre, luth et harpe. L'orchestration est établie de façon que le son parvienne bien fondu dans tous les points de la salle.

Conclusion. — L'*Aminta* sert de transition entre le drame lyrique pastoral et l'opéra, de même que l'*Orfeo* de Politien entre la *Sacra Rappresentazione* et le drame lyrique néo-antique.

Le drame musical intellectuel.

Considérations générales. — *Origine.* — Andrea Gabrieli, le plus illustre maître de l'école vénitienne, et Luca Marenzio, le premier compositeur de Florence, d'accord avec les lettrés italiens, cherchent, avant 1590, à restaurer le théâtre antique. Pour eux, la musique n'y a qu'une part secondaire; elle n'est employée que dans les chœurs. Vers la fin du XVI[e] siècle, le comte de Vernio, Giovanni Bardi, homme de lettres et compositeur amateur, eut l'idée d'une réforme de la tragédie antique et s'ouvrit de ses projets aux musiciens et littérateurs qui fréquentaient son salon. C'était une véritable Académie où l'on s'occupait de musique avec des préoccupations littéraires. Les artistes du salon de Bardi y développèrent leur *intelligence* des choses de l'art au contact surtout de Vincent Galilée, musicien lettré et érudit, père de Galilée l'astronome. Vincenzo Galilei, Bardi, Peri, Cavalieri, Caccini, Gagliano, Rinuccini partent de ce fait que la musique dramatique grecque dispose de moyens simples et produit de puissants effets. Ainsi l'aède protège la chasteté de Clytemnestre; ailleurs, dans *Athénée*, Chisias calme ses accès de colère aux sons de la cithare. L'Académie de Bardi veut donc accomplir sa réforme dramatique en revenant à la simplicité antique sans crainte d'appauvrir l'art en le privant des ressources dont il dispose depuis plusieurs siècles. Elle

veut se défaire de toute musique qui écrase le texte littéraire; c'est le cas du contrepoint de l'époque et des soli, — avec accompagnement de cordes, — dans lesquels la mélodie contient une multitude d'agréments empêchant d'entendre les paroles. Pour la société du comte de Vernio, la musique est — d'après Platon — constituée par trois éléments essentiels :

1° La parole;

2° Le rythme;

3° Le son.

Remarquons que le son est placé au dernier plan. Le compositeur, comme le chanteur d'ailleurs, doivent avant tout se bien pénétrer de la *poésie* afin de l'exprimer intelligemment. Appliquant les principes précédents, Galilei soulèvera la colère des vieux contrapuntistes du temps en créant le *style représentatif*, simple chant imité des Grecs, avec accompagnement de viole. Enfin, Caccini, puis Peri, plus grands musiciens que lui, — stimulés par Bardi, qui les fit travailler à son gré, — créeront le *style récitatif*, et cette réforme des lettrés florentins, appliquée au théâtre, donnera naissance au *drame musical récitatif*.

Poèmes. — En 1581, Galilée publie à Florence son *Dialogo della Musica antica et della moderna*, dans lequel il expose la théorie de la nouvelle musique dramatique. Il applique ses préceptes monodiques dans un premier essai de drame lyrique récitatif qui, malheureusement, n'est pas arrivé jusqu'à nous. Quoique un peu dure, la musique expressive de la scène d'*Ugolin*, de cette *divine comédie*, eut un grand succès à l'Académie de Bardi.

A Vicence, en 1585, on représente l'*Œdipe Roi*, de Sophocle, avec *chori in musica*, de Gabrieli. Le compositeur y suit exactement les vers de la traduction italienne. Marenzio, maître du madrigal, donne pour le mariage de Ferdinand Medici (1589)

le *Combat d'Apollon avec le Serpent Python*. Il n'y applique pas ouvertement l'art nouveau de l'Académie de Bardi, mais la musique, écrite sur les vers de Rinuccini, dénonce la sensibilité du *più dolce cigno dell' Italia*.

Rinuccini, poète attitré du drame lyrique intellectuel, très épris de l'art dramatique grec, chercha et trouva la forme la plus parfaite du livret d'opéra. Les iambes de sa tragédie *Dafne* furent d'abord mis en musique par le savant Jacopo Corsi, ami du comte de Vernio, qui joua un grand rôle dans l'opéra des lettrés florentins en mettant sa fortune et son expérience à leur disposition. Puis, vers 1594, Corsi et Rinuccini demandèrent à Peri d'y adapter des formes musicales « qui, plus relevées que le parler ordinaire et moins régulièrement dessinées que les pures mélodies du chant, fussent à mi-chemin des deux » [1]. Ses musiques, entendues dans un cercle d'amis, plurent beaucoup. Représentée ensuite au carnaval (1597) devant un public aristocrate, la *Dafne* produisit une grande impression d'art nouveau et son succès fut tel qu'elle fut reprise trois années de suite. Après un tel encouragement, Rinuccini et Peri donnèrent une autre tragédie musicale en musique récitative, le 6 octobre 1600, pour les fêtes du mariage de Marie de Médicis avec Henri IV. La pièce *Eurydice*, tirée de la fable d'*Orphée* pourrait facilement se découper en un prologue et trois actes; les scènes — à l'imitation des drames grecs — se déroulent les unes après les autres sans interruption. Caccini collabora à l'*Eurydice* de Peri: il composa les airs d'*Eurydice,* les chœurs à cinq voix :

Al Canto, al Ballo et Sospirate

et une sorte de double chœur dans lequel un groupe de quatre voix répond à un autre groupe de quatre voix.

En voici les premières mesures tirées de l'édition Firenze

(1) Voir préface d'*Euridyce*.

qu'on trouvera au Conservatoire de Paris (C. de M. N° 13204), page 36 :

Premier groupe.

Pio-ché-glé ter - ni unpe si | tol to da ciel sa - | tur - no par - | tiro

Second groupe.

Un quo ne mor - tal | pie - de cal - pes to' | notr'

Le 9 octobre 1600, toujours pour les fêtes de Florence, Caccini et son collaborateur littéraire, Chiabrera de Gênes, font représenter avec éclat leurs cinq actes : *Il Ratto di Cefalo*. Le compositeur n'a pas essayé d'y traduire le drame d'une façon saisissante : il a cherché avant tout à y étaler ses qualités de virtuose et son extrême facilité à interpréter les airs à roulade. Caccini, comme Peri d'ailleurs, était à la fois chanteur et compositeur. Rinuccini ayant remanié et embelli son livret de *Dafne*, Marco da Gagliano y adapte des chants naïfs et touchants, applaudis aux noces de François de Gonzague et de Marguerite de Savoie, le 28 mai 1608, à Mantoue. L'auteur n'a pas fait preuve dans cette partition — qu'on peut lire dans l'édition de la Société d'études musicales de Berlin, *L'Opéra depuis ses premiers commencements jusqu'au XVIIIe siècle*, par Robert Eitner — de qualités dramatiques. Il eût été intéressant de comparer la *Dafne* de Gagliano à celle de Peri ; malheureusement celle-ci est introuvable! Marco de Gagliano, qui avait fait applaudir à Florence son *Medoro*, dans lequel il y avait des situations violentes, le retoucha pour Mantoue et changea les chœurs de peur que l'œuvre *potesse riuscire troppo grave*.

Acteurs. — Nous venons de voir Caccini chantant *Il Ratto di Cefalo*. Il était universellement connu par son admirable voix de soprano. Peri avait sur lui l'avantage de la virtuosité sur tous les instruments « di tasto » et d'une admirable chevelure dorée qui en faisait le chanteur le plus beau des fêtes de Florence. Gagliano dit dans sa préface de *Dafne* que Peri interpréta son rôle d'Orphée avec un art admirable et « retrouva cette merveilleuse façon de réciter en chantant, que toute l'Italie admira ». Au vers final de son monologue de la descente aux enfers :

Lacrimate al mio pianto, ombre d'inferno!

il arrachait des larmes à ses auditeurs.

Le chanteur compositeur Galilei avait donné l'exemple à ses illustres amis en interprétant lui-même la scène d'Ugolin de sa *Divine Comédie.*

Caccini forma à Florence une école de chanteurs d'où sont sorties ses deux filles, Settimia et Francesca, qui comptent parmi les plus célèbres cantatrices du XVII[e] siècle. Les rôles secondaires de l'*Eurydice* furent chantés par les artistes suivants :

Aminta, François Razi, gentilhomme d'Arezzo.

Arcetro, Antoine Brandi.

Plutone, Melchior Palantrotti.

Dafne, Jacques Giusti, jeune garçon de Lucques.

Pour la première audition de la *Dafne*, Peri avait sollicité le concours de la célèbre Vettoria Archilei, la première chanteuse dramatique de l'époque. Elle ornait le chant de « giri » et « grupi », qui étaient à la mode — quoique dénaturant la pensée de l'auteur. — Son succès personnel s'ajouta au succès de l'œuvre elle-même. Dans la *Dafne* de Gagliano, le rôle principal fut rempli par l'habile cantatrice Catherine Martinelli.

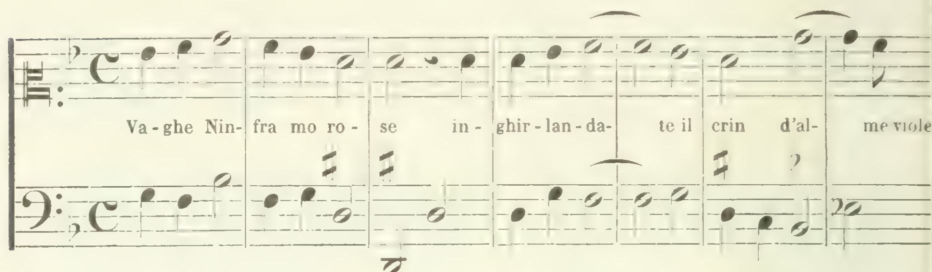
Théâtre. — L'*Œdipe Roi*, avec chœurs de Gabrielli, se représente solennellement à Vicence sur le théâtre grec, en bois, que Palladio fit élever pour les fêtes publiques et privées, organisées par *Compagna della Calza*. Le peintre décorateur du théâtre de Palladio était Federigo Zucchero.

C'est dans la maison du richissime Jacopo Corsi, en présence du grand-duc Ferdinando Medici, des cardinaux del Monte et Montalto, de Pierro Strozzi..., que fut donnée la *Dafne* de 1597. L'*Eurydice*, à la représentation de laquelle prirent part les plus nobles seigneurs de l'Italie, fut représentée avec grand apparat au palais Pitti.

Caractère spécifiquement musical du drame musical intellectuel.

Mélodie. — Le récitatif des Florentins a un grand tort : la musique y est rejetée au second plan ; c'est une sorte de psalmodie et la poésie y a toujours la priorité.

Dans la partition d'*Edippo Tiranno*, de Gabrieli, il y a des monodies nettement présentées en soli. La tendresse d'âme de Caccini se manifeste dans une « gentilezza » charmante de style (1) :



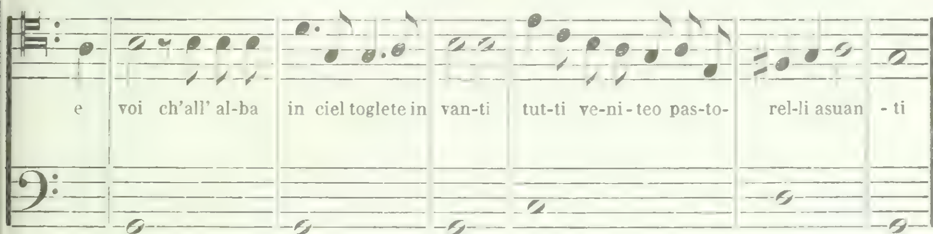
Dans ses *Nuove Musiche* il dit que « les passages ne sont pas nécessaires à la bonne manière du chant mais plutôt à un certain chatouillement de l'oreille de ceux qui ne savent pas ce que c'est que chanter. Je ne m'en suis servi que dans les morceaux moins expressifs, et seulement sur les syllabes longues et dans les cadences finales. Pour bien composer et chanter, il est beaucoup plus important de comprendre les paroles, de les sentir et de les exprimer avec goût que de savoir le contrepoint ».

Les trois strophes — formant un air — insérées dans le même ouvrage et extraites de son *Enlèvement de Céphale* ne sont pas expressives ; aussi, selon le principe qui vient

(1) Caccini, *Ninfa del Coro*, voir p. 260 du volume IV de l'*Histoire de la Musique*, d'Aug.-W. Ambros.

d'être exposé, il les a chargées d'ornements. C'est ainsi que Caccini joint aux préceptes de ses *Nuove Musiche* des exemples des plus instructifs.

Les musiques de Peri touchent par leur profonde mélancolie : leur déclamation est simple et naturelle et, par cela même, Peri fut sans doute un des devanciers de Lulli [1] :



« Le chant doit se modeler sur la parole », dit Peri, et dès le début de son *Eurydice*, — *La prima opera in musica*, 48 pages in-16, éditées par Firenze, *Stabilimento musicale premiato e brevettato di G. G. Guidi via S. Egidio Palaz. Batelli*, — nous trouvons l'application de ce précepte (p. 1).

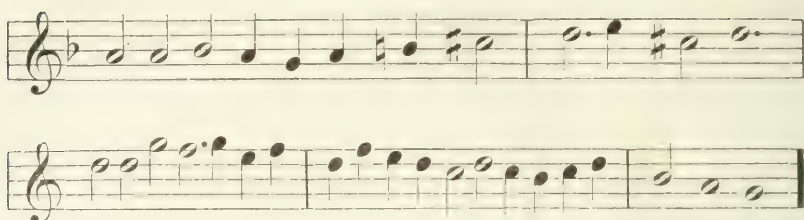
La Tragédie.

Io che d'al - ti so - spir va ga, e di pian - ti

(Accompagnement.)

(1) Peri, *Pastore del Coro*, 4e volume, p. 2?8. Aug. Ambros, *Geschichte der Musik*. Leipzig, 1881, chez Leukart (Constantin Sander).

Il y a jusqu'à sept couplets sur le même air. Le finale est marqué par une ritournelle de cinq mesures :



Peri a étudié à fond la langue italienne et y a trouvé des accents qui forment la base de son récitatif musical. Le ton de la conversation passe par des nuances insensibles que le compositeur s'ingénie à traduire musicalement, ce qui lui permet d'exprimer avec beaucoup de naturel la joie et la douleur; aussi ses personnages déclament juste. Malheureusement, même dans l'air d'Orphée,

Gioite al mio canto, selve frondose,

nous constatons, avec F.-A. Gevaert, dans sa vigoureuse introduction des *Gloires de l'Italie*, p. 17, chez Heugel, 2bis, rue Vivienne, Paris, « que la période musicale est très courte et que les mélodies de Peri et Caccini sont d'une construction aussi primitive que possible. Au lieu de ce savant développement de la phrase, que l'on admire chez les maitres du XVIIIe siècle, les vieux Florentins ne connaissent d'autre procédé que la juxtaposition des idées ».

Dans la préface de sa *Dafne* (Firenze 1608), Marco da Gagliano dit que pour faire valoir le talent de la Martinelli il a émaillé sa partition d'ornements dont elle pourrait se passer. C'est ainsi que l'air

Chi da lacci d'amore vive disciolto,

dépourvu de ses trilles et vocalises devient une mélodie très expressive. Voir au Conservatoire de Paris la partition de cet

ouvrage, in-2, publié par Cristoforo Marescotti, à Florence. Voir aussi l'édition allemande de R. Eitner, en 38 pages, ouvrage déjà cité.

Harmonie. — Le contrepoint introduit au théâtre révolte les membres de l'Académie de Bardi, qui, remontant aux procédés grecs, emploient la monodie et le style récitatif.

Les quatre chœurs d'*Œdipe*, de Gabrieli, se divisent en deux, trois, quatre et six voix. On y constate un effort louable pour suivre la déclamation italienne, mais le sentiment dramatique est sacrifié, le caractère musical religieux domine. C'est l'ancien style de la musique du XVIe siècle. Il en est de même des trois chœurs du peuple de Délos, à quatre, huit et douze voix, du *Combat d'Apollon avec le serpent Python*, de Luca Marenzio.

Bien qu'inférieur aux harmonistes du XVIe siècle, Peri, élève de Malvezzi, a plus de science que Caccini. Gagliano s'attache aux gestes des acteurs et aux mouvements harmonieux du chœur. On lit dans sa préface de *Dafne* : « Le chœur aura soin de s'attrister ou de se réjouir, selon la réponse de l'écho, qu'il témoigne attendre avec grande attention. »

Avant d'appliquer la monodie au genre dramatique, Caccini écrit des madrigaux à une voix qu'on accueille favorablement chez Bardi à Florence, puis chez Meri, chez Strozzi, à Rome. Il se fait en outre la main en écrivant des canzoni avec accompagnement d'instruments à cordes. Ses œuvres sont accueillies avec enthousiasme, et ainsi, peu à peu, le public est préparé au drame musical récitatif dont le succès éclate dès son apparition. Les essais monodiques de Caccini promettaient des compositions théâtrales expressives ; il n'en fut pas ainsi surtout dans l'*Enlèvement de Céphale*. Les chœurs sont de courtes dimensions et il y emploie fréquemment, avant le repos tonal, l'accord de septième de dominante à l'état direct, ce qui ne se faisait pas avant lui. Il se sert trop souvent des successions de cadences parfaites, comme Peri d'ailleurs. Mais tous deux ont une grande supériorité sur leurs devanciers. Avec eux et les artistes du salon de

Bardi, « l'Italie musicale prit à tâche de mieux faire comprendre aux auditeurs le texte littéraire destiné au chant, en lui adjoignant une mélodie propre à faire valoir les mots sous le double aspect de leur signification morale et de leur organisme physiologique; et par ceci j'entends les rapports proportionnels de la lumière et de l'ombre qui, tour à tour, éclairent ou assombrissent le mot, suivant que les syllabes qui s'y succèdent sont plus ou moins accentuées. De la mise en valeur du mot vint la connaissance que le *mélos* ne pouvait être rendu sensible à l'audition tant qu'il resterait enfoui sous l'édifice du contrepoint classique et comme écrasé par lui, la fleur devant dominer la tige, selon la gracieuse expression de Richard Wagner » (1).

Les Florentins font donc disparaître le contrepoint du théâtre et préparent ainsi le renouvellement de l'harmonie après le retour à la monodie des Grecs.

Rythme. — Disons enfin que les chants rythmés du drame musical récitatif étaient soutenus par un accompagnement de basse, ce qui donnera à Louis Viadana l'idée de la basse continue qui, pendant de longues années, servira au théâtre de lien entre les timbres de l'orchestre.

Orchestre. — La basse continue joue un grand rôle dans l'orchestre du drame lyrique intellectuel, où, avant tout, le « mot » doit être entendu. L'orchestre doit soutenir les voix sans distraire l'auditeur. Conséquence : les instruments qui peuvent porter ombrage au chanteur sont supprimés et il reste la basse continue et les cordes. Voici d'ailleurs, d'après la préface de Peri, la composition de l'orchestre placé derrière la scène, dans *Eurydice :*

Gravicembalo : Jacques Corsi.

Chitarone : Don Garzia de Montalvo.

(1) M. E. Tinel, rapport précité.

Lira : Jean-Baptiste del Violino.

Grand luth : Jean Lapi.

Triflauto : C'est une flûte droite à trois tuyaux. Elle n'est employée que dans les stances du berger Tircis, pour en jouer les ritournelles. Vraisemblablement cet instrument ne faisait pas partie de l'orchestre; le triflauto se rapportait à la mise en scène, comme le dit Burney dans son *Histoire de la Musique*, page 31, livre IV.

Conclusion. — L'opéra florentin est un spectacle intellectuel et aristocratique. Il est trop exclusivement princier et a le défaut de donner avant tout satisfaction à l'esprit et à la raison. On y admire la justesse de l'accent poétique musiqué, mais on regrette de ne pas y trouver l'expression véritable de la nature.

IV. — UNION DE LA POLYPHONIE A LA MONODIE.

Le drame musical passionné.

Considérations générales. — *Origine.* — L'art des Florentins est intelligent. Il suffit de le rendre moins mondain, plus humain et surtout plus passionné pour lui donner un profond caractère dramatique. Claudio Monteverde — le maître lombard — le sent parfaitement. Il profite de la simplicité qu'a recherchée l'Académie de Bardi, et, revenant puiser aux richesses de l'harmonie et de l'instrumentation, il leur fait une place plus large au théâtre dont il élargit également les espaces restreints. Il rentre d'ailleurs de Belgique avec les éléments de sa révolution musicale et va compléter et assurer celle de l'opéra florentin. Celui-ci, voulant reproduire la tragédie des anciens, accorde à l'élément littéraire une importance trop grande. Monteverde excite l'admiration de ses contemporains en conciliant l'intérêt poétique avec l'intérêt musical, et il sera important, à ce sujet, de lire la brochure de F.-A. Gevaert ayant pour titre : *Note sur un point d'histoire de l'harmonie.* Ailleurs, Gevaert, parle avec beaucoup d'autorité de cet homme qui, « le premier, fit sortir l'opéra du domaine classique pour en faire une œuvre essentiellement musicale, bien que son influence sur l'art du XVII[e] siècle n'ait été ni aussi étendue, ni aussi décisive qu'on semble l'admettre » (Introduction des *Gloires de l'Italie.*)

Monteverde veut que la musique écoute les mouvements du cœur humain ; son récitatif est peut-être un peu moins juste que celui de Peri, mais l'âme y parlera directement à l'âme et les ignorants même, à l'audition, sentiront vibrer en eux l'écho des passions et des peines. Ce n'est plus un artiste de

salon qui écrit, c'est un Vénitien comme tous les autres : il a vécu, aimé et souffert. Sa musique reflète toutes ses impressions; c'est celle qui convient à la tragédie du cœur. Cruellement frappé par la mort de sa femme Claudia, il concentre sa douleur dans ses pages dramatiques qui font éclater en sanglots les milliers de spectateurs qui s'entassent dans les théâtres où on le joue.

Comme chez les Florentins, le drame musical vénitien a pour point de départ l'antiquité grecque; mais les uns ne voient que la lettre morte, tandis que l'autre retrouve l'esprit de vie. Il ne se soumet qu'à deux règles : l'observation de la nature et le respect de la vérité. Aussi est-il amené à faire une étude approfondie de l'expression des passions et de leurs rapports avec la phrase musicale. Ce n'est pas le « mot » qu'il cherche à traduire musicalement, c'est la pensée qui se dégage de la poésie. En véritable artiste du XVIIe siècle, il s'intéresse avant tout au cœur humain et rejette tout ce qui est surnaturel.

Poème. — Le maître lombard n'accepte que les livrets où la passion humaine a sa large place. Dans *Peleo e Tetide, favola marittima* qu'on lui soumet, il ne trouve rien à mettre en musique, car il n'y a que des monstres, des tritons, des sirènes, des vents... Il ne veut pas non plus de situations trop violentes, aussi refuse-t-il le *Narcisse* de Rinuccini, trop tragique à son gré. Par contre l'*Orphée* lui plaît, car c'est un homme qui aime et il en tire son admirable *Orfeo*, 1607, dont voici l'analyse :

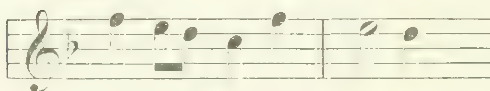
Ouverture. — C'est la pièce à deux mouvements : un vif, un lent, avec conclusion sur le retour du thème mouvementé. Cette coupe est celle de toutes les ouvertures des opéras italiens. Elles ne sont, d'ailleurs, destinées qu'à obtenir le silence nécessaire à l'audition de l'œuvre et le plus souvent elles n'ont aucun rapport avec l'action. C'est Rameau qui, le premier, donnera une ébauche d'ouverture résumant l'action musicale.

Premier thème de l'ouverture d' « Orfeo » de Monteverde.



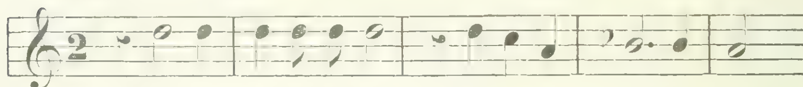
(Trompettes avec sourdines et trombones.)

Second thème.



(Violes à cinq parties.)

PROLOGUE. — Quatre strophes, coupées par une ritournelle de violes sur la mélodie ci-dessous, chantée par « la Musique » avec accompagnement du clavicorde.



ACTE I. — Chansons et danses pastorales.

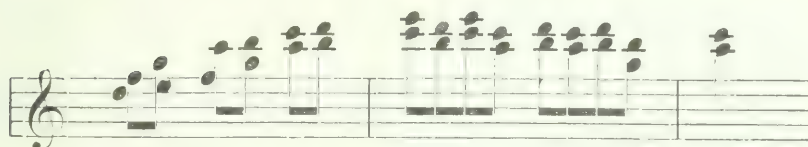
Acte II. — Orphée est heureux de revoir son pays. Il chanta l'aria avec accompagnement de violes.



Gaîté des bergers :

Solo avec clavicorde.

Duo avec clavicorde et luth, coupé par deux petites flûtes développant gaîment les mesures suivantes :



Chœur à cinq voix avec violes : soprano, alto, 1er ténor, 2e ténor, basse.

Orphée dit son amour pour Eurydice en deux strophes :



La Nymphe Sylvie, la Messagère, annonce, avec orgue et luth, qu'Eurydice vient d'être victime d'une morsure de serpent :



Orphée attendrira le cœur du roi des ombres ou bien il restera avec les morts. Il chante avec orgue, viole et luth :



Chœur à cinq voix avec tutti :

La messagère « fuit dans une caverne ».

Les violes et les deux clavicordes jouent les treize dernières mesures.

Acte III. — Les Enfers.

Andantino : Cornets et cinq trombones.

Lentement : Cinq trombones.

Lent : Harpe double.

Orphée chante avec orgue :



Et j'ai suivi les pas d'Eurydice

Avec trois altos et une contrebasse :

Caron laisse toi toucher!

Caron dort :

Il est temps d'aborder sur l'autre rive
Rendez-moi mon bien!

La fin de l'acte est jouée par les violes et l'orgue régale.

Acte IV. — Les trombones accompagnent le chœur d'hommes à cinq voix : 1[er] ténor, deux seconds ténors, 1[re] basse, 2[e] basse.



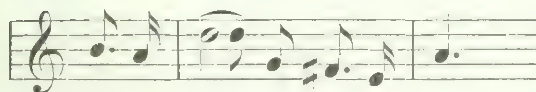
O Mer-veil - le la pitié et l'amour triomphent de l'enfer !

Un esprit :



Voi-ci le doux po - è - te ramenant son épouse.

Orphée avec luth, clavicorde, après le prélude des violons :



O ma ly - re, quel hon - neur, tu as vaincu les dieux inexorables

. . . .

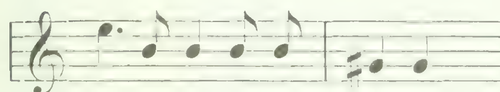
Hélas ! pourquoi ne puis-je regarder de ses yeux la douce lumière

. . . .

Si les démons d'Arverne m'avaient ravi ces yeux.

(*Il se retourne.*)

Un esprit :



Va dans l'ombre éter - nel - le malheureuse Eurydice

Orphée veut la suivre mais un occulte pouvoir le ramène vers l'odieuse terre.

Chœur : Contralti et voix d'hommes.

Acte V. — Apollon vient chercher Orphée pour l'emmener avec lui dans l'Olympe.

Cet admirable monument de l'art dramatique primitif, édité par Ricciardio Amadino, en 1609, à Venise, comporte des indications instrumentales inscrites par le grand coloriste lombard en tête de chaque changement de scène. La basse continue a été réalisée dans le style harmonique du XVII[e] siècle par Vincent d'Indy, qui, après trois siècles de négligente indifférence, a donné à la « Scola Cantorum » de Paris une importante sélection de l'*Orfeo*, 25 février 1904. Cette sélection, éditée par la « Scola », 269, rue Saint-Jacques, nous a fourni des documents suffisamment complets pour établir l'analyse précédente.

Jetons maintenant un coup d'œil rapide sur les autres ouvrages de Monteverde.

Le 2 juin 1608 il écrit le prologue et les intermèdes de l'*Idropica* de Guarini, et le 4 juin son *Ballo dell' Ingrate* — qu'on peut étudier dans les *Madrigali Guerrieri* de 1638 — est un triomphe pour lui, grâce au romantisme et à la mélancolie qui s'en dégagent. Il ne nous reste qu'un air pathétique de l'*Arianne abandonnée*, de février 1608, page où l'on sent la peine intense d'une femme en proie à la douleur. A Mantoue, durant l'hiver 1616, Monteverde développe le touchant sujet du *Mariage d'Alceste et d'Admète*. En 1624, c'est le *Combat de Tancrède et de Clorinde* en style représentatif avec l'emploi exagéré peut-être du trémolo à l'orchestre.

La *Finta pazza Licori* est représentee en avril 1627. Le poème est de G. Strozzi et Striggio. Il s'agit d'une scène à feinte folie ; aussi la musique ne fait que souligner plaisamment la fantaisie dont le rôle de Licori abonde. Le même poème sera musiqué en 1641 par Socrati de Parme. Le drame lyrique passionné de Monteverde engendre l'opéra historique de Venise, qui s'oppose à l'opéra mythologique des Florentins; aussi enregistrons-nous comme dernière œuvre du maître lombard l'*Incoronazione di Poppea*. Les rôles du page et de la damoiselle sont d'une fraîcheur remarquable. Celui de Poppée trahit une certaine coquetterie. Sénèque chante à la scène de sa mort un des plus beaux morceaux du drame lyrique de l'époque. Le livret a une

très grande valeur ; il est de Busenello. Monteverde prouve que si les élans passionnés l'ont abandonné, le progrès artistique l'a suivi jusqu'à son dernier opéra.

Acteurs. — Artusi, dans ses *Imperfections de la musique moderne* (chez Vincentini, 1598. Venise. II, p. 43), dit que Monteverde enseigne aux acteurs à chanter leurs cantilènes avec des contorsions de tout le corps qui suivent le mouvement des paroles. A partir de l'*Andromeda* (1637), le vieux maître écrivit une série d'œuvres interprétées par la troupe romaine dont le poète-directeur était Benedetto Ferrari.

Théâtre. — La troupe de Ferrari était venue à Venise pour inaugurer le S. Cassiano (Nuovo), premier théâtre d'opéra ouvert au public, digne couronnement de l'œuvre de Monteverde (1637). Ce théâtre, élevé aux frais des particuliers, fut bientôt suivi de quatre autres établis par actions :

Le San Mosè.

Le S. Angelo.

Le S. Giovanni e Paolo.

Le Salvadore.

On donnait trois saisons l'an :

1. En hiver jusqu'au carnaval.
2. A l'Ascension durant quinze jours.
3. L'automne.

Nous voyons dans *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII*, édité en 1878 chez Ricordi, que « les théâtres étaient soumis à la surveillance des Capi del Consiglio dei Dieci, pour les affiches, les heures de représentation, la solidité de l'édifice. La salle était éclairée par un fanal, qui disparaissait au lever du rideau. Deux rangées de lampions, qui risquaient tou-

jours de s'éteindre, brillaient sur les côtés de la scène. . Dès le début les acteurs participèrent aux bénéfices ; puis ils reçurent de modiques salaires qui s'élevèrent peu à peu et devinrent considérables au XVIII[e] siècle ».

La mise en scène est toujours très soignée. D'ailleurs, le comte Follino nous dit, dans son *Compte rendu des noces de François de Gonzague et de Marguerite de Savoie*, que déjà, en 1608, rien n'était oublié dans les détails matériels de l'exécution (p. 74, chez Aurelio et Lodovico Osanna, à Mantoue) : « Après que les invités eurent pris place, on donna du fond du théâtre le signal habituel des trompettes. Quand il retentit pour la troisième fois, le rideau disparut, comme par enchantement. On aperçut trois nuages faits avec tant d'art qu'ils semblaient naturels. Au-dessous d'eux, les vagues se soulevaient et se déroulaient ; une tête de femme surgit lentement. Avec des mouvements mesurés, elle s'éleva, et tandis que les sonneries de trompes s'éteignaient, elle aborda au rivage d'un îlot. Alors, elle chanta une mélodie si touchante que le public en fut saisi. »

Caractère spécifiquement musical.

Mélodie. — Les formes mélodiques de Monteverde sont variées. Elles sont moins gracieuses que celles de Peri. La mélodie de Monteverde est le langage de l'âme, la parole intérieure. Jusqu'à lui, elle ne traduisait que deux sentiments : la tristesse et la paix. Avec lui, elle traduit en outre la colère, les mouvements violents et passionnés et prend une tournure vraiment dramatique.

Harmonie — Si parfaite que soit l'harmonie, elle ne peut rien exprimer sans le secours de la mélodie. Monteverde marie donc ces deux ressources musicales et double ainsi ses effets. Audacieux harmoniste, il généralise l'emploi de la dissonance, mine de ressources pour l'art dramatique ; aussi use-t-il fréquem-

ment de la septième et de la neuvième de dominante, voire même de la faible septième diminuée. S'il n'a pas été l'inventeur de la tonalité moderne, comme on l'a souvent écrit, il a employé avec succès, non seulement des accords, mais aussi des progressions harmoniques inusitées avant lui. C'est encore incorrect et gauche de style, mais cela marque une sorte de transition entre les tonalités du plain-chant et l'art nouveau. Ses chœurs, beaucoup plus développés que ceux du drame florentin, sont souvent entremêlés de chants de coryphées d'excellente tenue. Enfin, il met l'harmonie au service de la passion.

Rythme. — Le rythme, qui, jusqu'ici, ne s'était réellement montré que dans les airs de ballet et quelques pages vocales de l'école française, s'introduit victorieusement dans la mélodie. La villanelle des bergers en $\frac{6}{8}$ syncopé : *In questo prato ameno;* l'air *Vi ricordo o boschi ombrosi*, d'*Orfeo*, en donnent de frappants exemples. Dans cet ouvrage, d'ailleurs, les rythmes de danses sont soignés et finement écrits.

Orchestre. — Voici la composition de l'orchestre d'*Orfeo* :

Cordes :	Vents :
2 clavicordes.	2 Orgues de bois à jeux de fond.
1 Harpe double.	2 Orgues régales à jeux d'anches.
2 Chittharones (luths).	2 Petites flûtes.
2 Petits violons à la française.	2 Hautbois.
10 Violes de bras (Violons et altos.)	4 Trompettes avec sourdines.
3 Violes de gambe	2 Cornets à bouquin.
2 Contrebasses de violon.	5 Trombones.

L'orchestre est placé derrière la scène. Chaque personnage marche avec un groupe d'instruments différents qui ne le quittent pas : Orphée, la harpe; Pluton, les trombones; Eurydice, le dessus de viole... C'est l'idée de l'instrumentation représentative d'un caractère, que nous trouvons plus développée chez Wagner!

CONCLUSION. — Monteverde a fondé l'opéra vénitien, de même que Peri a fondé l'opéra florentin. La cause du drame musical est maintenant gagnée en Italie où il s'établit comme la forme la plus parfaite du théâtre.

Le drame musical en pleine production en Europe et la décadence italienne.

École italienne :

Sopranistes. — L'ouverture. — Le drame musical de chambre compromet l'avenir de l'opéra italien. — Le récitatif accompagné par l'orchestre : *San Alessio*. — Décadence italienne.

École allemande :

SCHUTZ.

École française :

Suppression des chœurs — entr'actes. — L'Académie nationale. — LULLI : Mélodie; Harmonie; Orchestre.

École anglaise :

CAMBERT. — BUNONCINI. — HANDEL. — MENDELSOHNN.

Le drame musical en pleine production s'achemine vers sa décadence.

A la fin du XVIe siècle et mieux encore au commencement du XVIIe, les maîtres florentins et vénitiens, comme nous venons de le voir, prennent une part active à la création du drame musical et opèrent la transformation de l'art scolastique à l'art moderne.

En 1601 le sopraniste Rossi est engagé par la chapelle du pape, où jamais avant lui un chanteur à voix artificielle n'avait exercé son art. Suivant l'exemple de Rome, les autres chapelles de l'Italie et de l'Europe entière emploient les sopranistes, qu'on ne tarde pas à entendre sur toutes les scènes de la péninsule. Ces musiciens, privés dès leur enfance des organes de la génération, conservent la voix de soprano. C'est un phénomène physiologique qu'on ne peut que constater : chez le castrato la voix ne baisse pas d'une octave à l'âge nubile. Les castrati chantent bien, mais sans chaleur et sans passion. Ils sont en général mauvais acteurs : ils parlent et prononcent très mal, et il y a certaines lettres, l'*r*, par exemple, qu'ils ne peuvent pas du tout articuler. Autre inconvénient : ils perdent la voix de très bonne heure et, détail bien gênant pour le comédien, ils prennent vite un désagréable embonpoint. Il sera intéressant de lire, dans *Polymnie*, la tirade que Marmontel consacre à ces virtuoses (chant II).

Au commencement du XVIIe siècle, les écoles italiennes brillent d'un vif éclat : aussi l'Allemagne et, plus tard, la France viendront puiser à cette source vivifiante.

Les chœurs marquaient la fin des actes et les repos nécessaires. C'est à l'imitation des anciens que Jodelle les avait introduits en 1552 dans le théâtre français. En 1615 on en reconnaît

l'embarras et l'inutilité. On les remplace par des symphonistes postés sur les ailes du théâtre; plus tard on les place au fond des troisièmes loges; puis aux deuxièmes et enfin à l'endroit où nous les trouvons encore aujourd'hui, c'est-à-dire entre la scène et le public. En 1617, Jean de Boissin de Gallardon écrit, dans la préface de la *Perséenne* : « Je n'ai point accompagné mes œuvres de chœurs, attendu qu'on les retranche le plus souvent en représentant les histoires. » C'est l'année où Mauduit et Guesdron dirigent à la cour le ballet *La Délivrance de Renault*, dont l'air d'Armide a déjà quelque chose de l'ampleur de la déclamation de Lulli. Vers 1620 plusieurs écoles de chant sont établies à Rome; celle de Virgilio Mazzocchi tenait le premier rang et envoyait d'habiles virtuoses dans toute l'Italie et au delà des Alpes. C'est à la même époque que le nom de *virtuose* est adopté par les chanteurs et les cantatrices qui veulent se distinguer des vulgaires comédiens. Les virtuoses se font en peu de temps des richesses colossales et arrivent aux honneurs. En 1622, les anciens maîtres de Mazarin — sorti depuis quatre années du collège des Jésuites de Rome — lui confient le rôle principal dans l'*Apothéose de Saint Ignace de Loyola et de Saint François Xavier*, — sorte de triomphe de Jules César jésuite avec défilés somptueux, — écrit par Johann-Hieronymus von Kapsberger. Comme il était de règle qu'un comédien fût capable de chanter dans un mélodrame, Mazarin était sûrement musicien.

Francesca Caccini, fille du célèbre compositeur, que nous avons déjà citée au titre de virtuose, fait représenter à Florence, en février 1625, sa *Liberazione di Ruggiera dall'Isola d'Alcina*, œuvre remarquable, éditée par Pierre Cecconcelli. C'est à partir de cet opéra que l'orchestre dramatique est réduit aux instruments à cordes, les intruments à vent n'y étant ajoutés que pour la musique de scène ou la musique des ballets. Telle la *Douairière de Billebahaut* en 1626, « où Marais, danseur illustre, qui représentait le Grand-Turc, était monté sur un cheval naturel. L'acteur, parfaitement adroit et dispos, fut contraint de mettre pied à terre plus tôt

qu'il n'eût fait pour danser. Le cheval étonné, de fort mauvaise grâce ayant sali, gâté le parquet, fut retiré promptement. . [1] ».

Opitz, père du théâtre lyrique allemand, traduit en 1627 la *Dafne* de Rinuccini, que Henri Schutz met en musique pour les noces de Jean-Georges Ier électeur de Saxe.

La Renaissance n'avait fait éclore en Allemagne que des essais informes. Les princes de ce pays n'épargnèrent rien pour emprunter à l'Italie tout ce qui pouvait permettre à leur art national de prospérer. Ils appellent les maîtres de Venise, de Rome, de Florence et envoient dans ces villes bon nombre de musiciens dont Henri Schutz, qui, tout en s'inspirant des procédés ultramontains, conservera à la musique allemande son caractère propre. Il fait à la musique instrumentale une place plus grande que les Italiens. Toute l'école allemande suit son exemple. Elle recherche la sonorité au détriment même de l'élégance, de même que l'école italienne recherche avant tout la pureté mélodique ou les traits à vocalises. Les instruments suivent les voix du chœur par familles ou mélangés. Ainsi les sept combinaisons suivantes sont préconisées par Praetorius pour l'orchestration d'un double chœur à dix parties :

		1er chœur.	2e chœur.
1re combinaison :		Cornetto, 4 tromboni.	Cornetto, 4 tromboni.
2e	id.	Voces solae.	id. id.
3e	id.	id.	Viole da braccio.
4e	id.	id.	2 flauti, 2 tromboni, fagotto
5e	id.	Viole da braccio.	Fiffari, 4 tromboni.
6e	id.	id.	2 flauti, 2 tromboni, fagotto.
7e combinaison :		2 flauti, 2 tromboni, fagotto.	Cornetto, 4 tromboni.

1. *Mémoires de Marolles*, abbé de Villeloin.

Malheureusement cette vigueur instrumentale ne se rencontre que dans la musique religieuse et à la fin du XVIIe siècle dans le *Vespasiano*, le *Diocletiano*, l'*Enea* de Franck... Les voix sont accompagnées comme dans le drame musical italien et l'orchestre est disposé de même.

Le drame musical allemand est caractérisé par une admirable grandeur de pensée au milieu de la guerre de Trente ans. Après la paix, la personnalité des artistes germains s'affaiblit, le cosmopolitisme sévit en Allemagne et les Italiens seuls y sont aimés comme maestri, chanteurs et librettistes.

La *Ninfa ritrosa* paraît sur la scène le 12 février 1654, avec un grand luxe qui fait l'admiration d'Henriette-Adélaïde de Savoie, femme du duc Ferdinand de Bavière. La même année, on donne un grand ballet avec chants, la *Pompe di Cipro*. Les livrets sont d'une pompeuse extravagance. Les auteurs et compositeurs sont inconnus. La princesse Adélaïde fournit le sujet des *Quatre Éléments* (1657) et de l'*Ardelia* (1660); et, à l'instar de Louis XIV, le duc y daigne jouer parfois. Les poèmes sont d'ailleurs extrêmement vides; les Allemands n'ont aucune idée des lois du théâtre et, cependant, ils ouvrent à Hambourg, en 1678, un théâtre populaire. Pendant soixante années, on y jouera des opéras allemands généralement écrits sur des livrets italiens et il ne tardera pas, comme nous le verrons, à être illustré par de grands noms.

La *Dafne* de Schutz nous a conduits chez les Allemands, que nous quittons volontiers pour applaudir, vers 1628, à Florence, *Santa Ursola*, *Flora*, *Medora*, d'Andrea Salvadori, ouvrages dont une bonne part du succès revient à Vittorio de Spolette, acteur et chanteur d'un rare talent. Turin se distingue, en 1628 également, par la représentation brillante et somptueuse du *Vascello della Felicità* et de l'*Arione*. Le génial Monteverde compose au même moment les intermèdes de l'*Aminta*, joué à Parme en 1628.

Dès 1632, Stefano Landi esquisse le type de l'ouverture italienne dans le second acte de *San Alessio*, drame musical :

1. Mouvement rapide.
2. Mouvement lent
3. Mouvement rapide.

Voici — d'après l'*Histoire de l'Opéra italien au XVIIe siècle*, de Hugo Goldsmith, éditée à Leipzig chez Druck und Verlag von Breitkopf et Härtel — le dispositif de sa partition (v. p. 202) :

Sinfonia per in introduction « du prologue » :

Violon primo.

Violon secondo.

Violon terzo.

Arpe, liuti, tiorbe e violini.

Basse e continuo per Gravicembali.

C'est dans *San Alessio* qu'on trouve le premier exemple du *recitativo secco* avec orchestre. Le récitatif ainsi accompagné prend plus de force et d'importance et se confond presque avec la mélopée dramatique. Le *San Alessio* marque donc une date

dans l'histoire de l'instrumentation en Italie, et si l'orchestre dramatique de Laudi ne comporte ni cuivres ni vents, nous voyons, par l'extrait précédent de la partition, que les familles de cordes y sont richement représentées.

L'architecte J. Lemercin élève, en 1637, une salle de spectacles dans le Palais Cardinal; Richelieu désire que sa belle *Mirame* et son *Europe* soient produites sur un théâtre vaste et brillant avec décors, machines, ustensiles, armes, costumes, luminaire que Mazarin ira chercher en Italie au moment où le musicien romain Manelli vient à Venise avec Benedetto Ferrari et y apporte l'opéra.

Le drame musical de chambre et la décadence italienne.

Il est intéressant de constater que les fondateurs romains de l'opéra à Venise ont attaché leur nom à la création de la cantate, c'est-à-dire du drame musical de chambre. En 1637, Ferrari di Reggio écrit une *Cantata spirituale* publiée dans ses *Musiche varie a voce solo*, lib. II. Le mot cantate avait été employé pour la première fois dans un volume d'airs de Francesco Manelli de Tivoli, édité à Venise chez Gardano, 1636, et intitulé : *Musiche varie a una due e tre voci, cioè Cantate, Arie, Canzonette et Ciaccone*. Monteverde lui-même affectionne particulièrement la scène dramatique de chambre. Ses *Madrigali guerrieri ed amorosi* de 1638 contiennent, ajoute le titre, « quelques opuscules en genre représentatif, qui seront par brefs épisodes des chants dramatiques sans action ». D'une façon générale, les maîtres de l'opéra romain et vénitien cultivent la cantate qu'illustreront les noms de Carissimi et de Luigi Rossi. On pourra lire l'air admirable de *Gelosia* de ce dernier dans les *Gloires de l'Italie*. F.-A. Gevaert, qui fut le premier érudit ayant eu l'intuition de la grandeur de Rossi, établit sa publication d'après les *Ariette di musica a una e due voci di excellentissimi autori* édités

en 1646. *Gelosia* comprend trois parties et chacune d'elles se subdivise à son tour ainsi qu'il suit :

1° Un récitatif déclamé, à 4 temps.

2° Une mélodie aux belles lignes à 3/4.

3° Un récitatif déclamé, à 4 temps.

Dans la cantate, la forme compte plus que le fond : sa régularité de construction fait tort au sentiment ; aussi, le drame musical de chambre est un genre faux qui compromet définitivement l'avenir de l'opéra italien au moment où sa suprématie s'étend sur toute l'Europe. Ainsi les Rossi, les Carissimi, les Cesti, qui substituent à l'idéal de vérité un idéal de beauté pure indifférente à la vie, sont, au milieu du XVIIe siècle, les premiers artisans de la décadence italienne.

La plus brillante expression de l'opéra récitatif en Italie au sein de la décadence.

En 1639, Loreto Vittori compose une *Galatea*, paroles et musique ; c'est un chef-d'œuvre de l'art récitatif. On y sent l'émotion d'un cœur malheureux d'amour, telle la fin de la première scène de l'acte III où Acis est abandonné par Galatee qui l'accuse. Le musicien y a retrouvé le sentiment antique. Le chœur lamento de l'acte III, scène 3, respire le calme profond et la tristesse intense. L'expression de la douleur est frappante de vérité lorsque Acis, désespéré, se sent défaillir et pousse un dernier cri d'angoisse.

Olerto Rovitti est le chanteur le plus fameux du siècle, et de même que l'œuvre de Peri a inauguré l'opéra récitatif, au sein de la décadence du génie italien, Loreto Vittori symbolise l'éclat triomphal de ce genre dramatique. En 1640, il donne sa comédie musicale, *La Foire de Palestrina*, amusant essai de peinture contemporaine, mettant à la scène un mari tyrannisé par sa

femme. Les scènes de foules sont traitées avec verve et entrain, tel le tumulte de la foire au premier acte. Les couplets en vers, les chœurs populaires, les ballets sont écrits avec une extrême facilité résumant à merveille les ressources de l'art italien.

Décadence italienne. — C'est le moment où le théâtre musical devient une folle passion chez les Italiens. De 1637 à 1700, plus de trois cent cinquante opéras sont représentés, écrits par une quarantaine de compositeurs. Chez les particuliers on joue, en 1678, à Rome, plus de cent comédies et, à Bologne, on compte soixante théâtres privés. Ces divertissements mondains, ces sensualités artistiques produisent des désordres moraux; les couvents où la musique est entrée sont rongés par la corruption, si bien qu'en 1648 Innocent X est forcé d'éteindre la Religion des « Chierici Regolari Ministri degli Infirmi » pour leurs scandales. La musique n'est plus qu'un sensuel excitant, une suite d'airs vides de sens; aussi, c'en est fini du drame aristocratique italien.

Le drame musical introduit en France.

A la veille des troubles de la Fronde, Mazarin dépense des sommes folles pour assurer à la régente de somptueuses jouissances théâtrales. Il recrute une troupe de chanteurs à Rome, qui donne au palais royal les 2, 3 et 5 mars 1647, l'*Orfeo* de Luigi Rossi. La mise en scène coûta 500,000 livres. C'était un véritable opéra avec récitatifs et ballets qui imprima à la musique dramatique française une certaine impulsion. L'*Orfeo* de Rossi manque d'unité; les scènes décousues sont établies bien plus pour le plaisir des yeux et de l'oreille que de l'esprit. La fable antique est compliquée d'une foule d'incidents comiques et ridicules où l'on rencontre la Nourrice gaillarde, un Satyre, Momus qui médit des femmes... Nous sommes loin du drame intellectuel des Florentins et même du drame passionné des Vénitiens; c'est le drame napolitain, drame au caractère popu-

laire. La partition est écrite à la façon italienne du milieu du XVIIe siècle : l'orchestre ouvre les actes; les airs sont accompagnés par la basse chiffrée, les ballets sont à quatre parties. Le livret est mauvais. Il y a, dans le rythme, prédominance des mesures à trois temps. La mélodie l'emporte sur la poésie et la structure de l'air est toute classique. Rossi sait exprimer des émotions profondes comme on peut le voir au désespoir d'Orphée, scène X de l'acte III.

(Les soli et récitatifs sont coupés de pièces à 2, 3, 4, 6 et 8 parties.)

A cette époque, les Français commençaient à prendre goût aux tragédies lyriques. Ainsi en février 1646, l'abbé Mailly, poète et maître de chapelle du cardinal-évêque, fait représenter avec un succès merveilleux, dans le palais épiscopal de Carpentras, *Akebar, roi du Mogol*. C'est le premier opéra français. Après un siècle de discordes, la France retrouvait enfin le calme néces-

saire à la culture de l'art musical. De 1590 à 1640, les Italiens avaient pu à leur aise fonder l'opéra seria en style récitatif; ils avaient substitué aux mélopées ecclésiastiques l'unité modale; ils possédaient théâtres, décors, chanteurs, instrumentistes; les Français avaient pour eux la déclamation expressive et la musique rythmée des ballets et des chansons; ils vont mettre ces ressources à contribution pour établir leurs drames musicaux. Une rivalité artistique ne tardera pas à s'établir entre la France et l'Italie, et de cette rivalité naîtront des progrès de tous genres dans le théâtre musical, et l'intelligence française finira par triompher du sexualisme italien.

Il ne faut pas oublier que les Italiens ont largement contribué à la création du théâtre lyrique français. Charles IX, Baïf, Balthazar de Beaujoyeux, Rossi et bientôt Lulli, dont les efforts successifs ont abouti à l'établissement en France du drame musical, sont tous Italiens ou apparentés à des familles italiennes.

En 1659, l'archevêque de Turin fournit un sujet de drame musical à l'abbé Perrin, qui travaille, en collaboration avec Cambert, organiste de Saint-Honoré à Paris. Leur *Pastorale en musique* est terminée en avril et jouée à Issy chez M. de la Haye et devant le Tout-Paris aristocratique. Cette épreuve, semblable à celle de Peri, chez le comte de Vernio, « fut comme un essai d'opéra, qui eut l'agrément de la nouveauté; mais ce qu'il eut de meilleur encore, c'est qu'on y entendit des concerts de flûtes, ce que l'on n'avait pas entendu sur aucun théâtre depuis les Grecs et les Romains », dit Saint-Erremond dans sa *Comédie des Opéras*. L'opéra d'Issy est simplement une suite de scènes divisée en cinq actes avec chansons traitant des « divers mouvements de l'âme qui peuvent paraître sur le théâtre ». La pièce a disparu; elle fut reprise à la Cour et avec elle se réveilla le sentiment national français; les Italiens n'étaient donc pas les seuls qui pouvaient écrire l'opéra!

Les Italiens font connaître aux Français l'opéra réel, l'opéra chanté en 1660. Le 22 novembre le *Serse* de Cavalli est représenté au Louvre. Le Vénitien vient lui-même, à Paris, monter

son ouvrage dont Lulli écrit les airs de ballet sur les vers de Benserade. Le spectacle dure huit heures ; il est démesurément allongé par les intermèdes, qui amènent des dispositions scéniques choquantes. A part cela, c'est un opéra complet, bien mouvementé. Les airs sont d'une coupe savante pour l'époque. On peut en juger par l'extrait des *Gloires de l'Italie*, n° 31, vol. II, ouvrage déjà cité, de F.-A. Gevaert.

Andante cantabile.

Periarco (*basso*).

Heu - reux ce - lui - là, Qui vit sans en - vi - e, Con - tent de sa vi - e, Qu'un Dieu lui don - na

Continuo.

Excepté au second acte, où l'air du ténor : *Gia la Tromba* est accompagné par des fanfares de trompettes, l'orchestre de Cavalli est réduit au quatuor et à la basse continue. La pièce italienne n'eut aucun succès : le public était passionné pour les spectacles à machines et commençait à avoir une préférence marquée pour les ouvrages d'un genre nettement caractérisé.

Malgré la froideur avec laquelle on accueillit le *Serse*, Cavalli conserva la faveur royale, et le 7 février 1662 son *Ercole amante* inaugura la salle des Tuileries. Cette fois les divertissements

étaient tirés du sujet même et se trouvaient en rapport avec l'action, ce qui donnait de la tenue à l'ouvrage. Le récitatif était d'une justesse remarquable. Mettant à profit les leçons de Cavalli, Lulli avait donné aux vers des ballets intercalés dans *Ercole amante* une belle déclamation ; ses rythmes étaient puissants et accentués. Le roi Soleil et la Reine parurent dans les ballets, en des costumes éblouissants. Ce fut très remarqué. On n'oublia pas non plus les machines merveilleuses qui enlevaient cent personnes à la fois et qui épouvantaient les spectateurs, dans l'Enfer du cinquième acte. Les ballets de cour ont vécu ; la colonisation de l'opéra chanté en France annonce que le temps est venu de fonder à Paris un théâtre musical populaire.

Le 28 juin 1669, l'abbé Perrin obtient de Louis XIV l'autorisation d'établir, à Paris, une académie « pour y représenter et chanter en public des opéras et représentations en musique et en vers français, pareilles et semblables à celles d'Italie », et deux ans après il y donne sa *Pomone*, mise en musique par Cambert, qui est représentée huit mois de suite avec un succès toujours croissant. Cependant le poème est décousu, dépourvu d'intérêt ; mais les danses, le chant, la somptueuse mise en scène font oublier la poésie terre à terre de Perrin. Cinq hommes, quatre femmes et quinze choristes, plus un orchestre de treize musiciens, tel est le personnel dont dispose le chef d'orchestre Cambert. L'ouverture commence par un canon à quatre parties, puis vient un allegro ; enfin, c'est une rentrée en écho d'un grand effet. Ce sont les violons qui composent surtout l'orchestre, bien qu'on trouve une ritournelle de trois flûtes très gracieuse.

Le poète Perrin, le musicien Cambert, l'inventeur machiniste de Sourdéac, associés et directeurs de l'Opéra, ne s'entendent bientôt plus. Lulli profite de leurs dissentiments et obtient, grâce à Madame de Montespan, la succession de Cambert (1672). Celui-ci passe en Angleterre, où il devient surintendant de la musique de Charles II.

La musique de Cambert est franche et claire, mais le sentiment est froid et l'imagination pauvre. Le talent du Florentin va faire disparaître ces défauts et fonder ainsi l'opéra français, dans lequel il introduit les qualités du drame musical de Peri avec la supériorité du génie et de la science que lui avaient donnée ses maîtres Nicolas Métru, maître de chapelle des Jésuites à Paris; François Roberday, valet de chambre de la reine Anne d'Autriche, organiste des Petits-Pères; Nicolas Gigault, organiste de Saint-Nicolas-des-Champs, à Paris.

Mélodie. — Le drame lyrique florentin prenait pour modèles les tragédies antiques. Le drame musical de Lulli est profondément empreint de l'esprit français, car il suit toutes les inflexions de voix des acteurs de Corneille et de Racine. Les périodes littéraires de ces deux auteurs — bien cadencées, noblement proportionnées, logiquement développées — se prêtent d'ailleurs à l'adaptation musicale. Lulli — dit Lecerf de la Vieville de la Fresneuse, dans sa *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, ouvrage en six dialogues, édité en 1705 à Bruxelles — « allait se former à la comédie sur les tons de la Champmeslé ». Il entendait aussi au Théâtre-Français la Duclos, Baron. Comme Louis Racine, dans ses *Memoires de la vie de son père*, dit que celui-ci dictait à ses acteurs les intonations de leur déclamation, il en résulte que la déclamation musicale de Lulli évoque la déclamation littéraire de son époque. D'aillleurs les grands comédiens du temps allaient eux-mêmes entendre les cantatrices des opéras de Lulli, la le Rochois en particulier dans *Armide*. Il y avait donc influence réciproque du théâtre littéraire et du théâtre musical. Lambert avait mis à la mode en France les ornements italiens; Lulli ne les emploie que par condescendance pour le peuple; il s'en sert le moins possible et — fait nouveau dans le drame musical — il défend aux chanteurs d'ajouter quoi que ce soit au texte qu'il écrit. Ce n'est pas un thème à variations qu'il compose, c'est un récitatif « fait pour parler » et ne supportant pas la broderie. Celle-ci est écrite

lorsqu'elle est nécessaire ; l'air de la « Nourrice » de *Cadmus et Hermione* en donne un exemple :



La musique de Lulli est modelée sur le rythme du vers, et c'est là une cause de grande monotonie, surtout lorsque les arrêts sont implacablement marqués à la fin du vers et même à la césure. Parfois, heureusement, l'accent dramatico-musical l'emporte, ce qui engendre des passages bien venus, trop rares hélas ! comme le monologue du second acte d'*Armide* :



Harmonie. — Les maîtres Gigaut et Roberday pratiquaient des dissonances hardies pour le temps établissant le principe suivant : « La musique est inventée pour plaire à l'oreille : c'est donc elle qu'il faut consulter. » (Préface des *Livres d'orgue* de Roberday 1660.) Ils pratiquent jusqu'à la progression de septième avec altération ou broderie de la quinte. Lulli suit l'exemple de ses maîtres ; il ne craint pas les dissonances, qu'il prépare, place et sauve avec beaucoup d'habileté.

En observateur bien italien, il fait chevroter les voix de vieillards athéniens dans le duo de « Thésée » et il fait claquer les dents des peuples hyperboréens dans le trio des « Frileux » d'*Isis*.

Orchestre. — L'orchestre de Lulli est plus coloré que celui de Cambert. Le fond de son orchestre est encore le quatuor des violons qui double les chœurs — et les flûtes qui jouent les ritournelles ou marchent à l'unisson des cordes. Dans *Cadmus et Hermione* il ajoute les trompettes et les timbales ; et dans ses ballets on trouve le hautbois, le basson, le tambour de basque,

les castagnettes, voire même la musette et la guitare. Enfin dans *Princesse d'Élide* il écrit un quintette de cors de chasse.

Considérations d'ensemble. — Les œuvres de Lulli et de son librettiste Quinault présentent un enchaînement d'idées naturel et logique. Les airs, duos, trios, chœurs, danses sont composés de phrases symétriquement agencées, mais cela manque de développements, et le finale magistralement construit n'apparaît à peine que dans les divertissements. Néanmoins par ses qualités comme par ses défauts, Lulli est le plus Français des musiciens de son temps et son œuvre est un des plus beaux fleurons du siècle de Louis XIV.

Le drame musical en Angleterre.

Nous avons vu en 1672 Cambert, supplanté par Lulli, passer à Londres. Il y est comblé d'honneurs à la Cour de Charles II, où il donne sa *Pomone* ainsi que les *Peines et Plaisirs de l'Amour*. En 1673, il écrit *Ariane*, son chef-d'œuvre ; et Saint-Évremond, dans l'ouvrage déjà cité, dit que « les plaintes d'Ariane et quelques autres endroits de la pièce ne le cedent presque en rien à ce que Baptiste (Lulli) a fait de plus beau ». Cambert écrit encore la *Mort d'Adonis* et meurt en 1677, laissant un élève, Grabut, qui continue son œuvre en attendant que Purcell fasse applaudir ses drames musicaux. Cambert a porté en Angleterre les enseignements du goût latin et les germes de l'opéra.

Au XVIIe siècle, les Anglais n'ont, ni le sentiment musical que l'on trouve en Allemagne, ni le sentiment du drame que l'on trouve chez les Français. Cependant les ouvrages de Purcell ne tardent pas à montrer que l'Angleterre peut sentir la profondeur de l'émotion musicale.

Les Anglais n'ont pas les qualités nécessaires à l'éclosion spontanée d'un théâtre national de musique, et cependant ils sont aussi passionnés, aussi vivants, aussi lyriques que les

Italiens. Le peuple anglais, ayant à fonder la grandeur de l'Angleterre, n'a pas eu le temps de s'occuper de théâtre musical : aussi, a-t-il adopté Bunoncini, Hændel et Mendelssohn

---

Le drame musical sacré.

Considérations générales. — *Origine.* — Le drame musical sacré, ou oratorio, s'annonce en Allemagne et en Italie, par diverses Passions, au XVIe siècle. Emilio del Cavalliere introduit dans l'ancien drame liturgique les formes préconisées par l'Académie de Bardi : Peri rend d'ailleurs justice à ce gentilhomme romain et il dit dans la préface d'*Eurydice*, en parlant de Cavallieri : « C'est le premier de tous que je sache, qui fit entendre par une merveilleuse invention notre musique sur la scène. » Il avait donc abordé la musique récitative plusieurs années avant les Florentins. L'oratorio prit naissance à Rome, dans l'église de l'Oratoire, d'où son nom est tiré. Saint Philippe de Néri, fondateur des Oratoriens en 1564, faisait chanter des hymnes et cantiques à une ou plusieurs voix, après chaque partie des exercices de piété. Le saint fondateur donnait ainsi des concerts spirituels, ayant avant tout pour but d'éloigner les jeunes gens des passe-temps mondains. Comme chaque pièce était détachée et ne se rattachait en aucune façon à ce qui précédait et suivait, les auditeurs quittaient sans inconvénient le temple du Seigneur, à n'importe quel moment de l'audition. Pour les y retenir saint Philippe de Néri rassembla toute la musique sur un fait de l'*Écriture sainte*. Il réussit, car les fidèles restèrent jusqu'au dénouement de l'action. Le drame musical sacré était constitué. On prit comme modèle, pour la distribution des rôles, le *Mystère des Passions*, dont nous avons longuement causé aux époques du drame liturgique. La partie du conteur, du témoin ou de l'historien fut assignée le plus souvent au ténor et l'on mettait en action un ou plusieurs protago-

nistes, l'historien et le peuple. L'oratorio eut dès son origine d'éclatants succès, et pendant le XVI[e] siècle une infinité de compositeurs mirent au monde des centaines d'oratorios, dont la *Creazione del Mondo* d'Ottavio Tronsarelli, sujet que reprendra avec succès Joseph Haydn plus d'un siècle après. A partir de Carissimi, l'oratorio est arrivé à sa perfection.

Poèmes. — En 1587, Jacob Haendl fait jouer à Prague sa *Passion selon saint Jean*. C'est une œuvre du genre madrigalesque :

Un premier chœur : deux soprani, deux alti, représente le Christ ;

Un second chœur : douze ténors, deux basses, représente Judas, Pilate... ;

Le double chœur représente l'assemblée du peuple, des docteurs....

E. del Cavalliere donne à Rome la *Rappresentatione di Anima e di Corpo*, en février 1600. C'est une sorte de Mystère dans lequel l'allégorie tient la première place. Les personnages sont : le Temps, le Corps, l'Ame qui triomphe soutenue par les Anges et les chants des élus répondant aux gémissements de l'Enfer.

L'*Emelio* d'Agazzari, imité de l'*Anima*, est représenté à Rome, en 1606. La déclamation musicale y est de beaucoup inférieure à celle de Cavalliere.

Avec les maîtres allemands du milieu du XVII[e] siècle, le motif se développe et devient une sorte d'oratorio d'instrumentation importante. A cette terrible époque, l'art allemand est réduit au silence et sa puissance dramatique se réfugie dans sa foi religieuse : Schütz écrit avec une émotion concentrée :

La Passion selon saint Jean (1665) ;

La Passion selon saint Mathieu (1666) ;

La Passion selon saint Luc ;

La Passion selon saint Marc.

Ces œuvres avaient été précédées d'un drame musical sacré de grande dimension : *Philothea*. Chaque acte met en scène les états de l'amour divin en commençant par le péché : c'est l'éternel sujet des oratorios : la lutte du bien et du mal. L'auteur religieux anonyme fit exécuter sa partition à Munich en 1643.

La *Santa Cristina* de Frederricci est écrite avec orchestre restreint : deux violons ténors et une basse. Les violons accompagnent les voix ou exécutent en ritournelles quelques fragments de la mélodie. La même année, 1676, le même auteur ajoute à l'orchestre précédent un violon et un violoncelle concertants accompagnant les airs et chœurs dont l'un est écrit à huit parties.

Jusqu'en 1676, date de sa mort, Carissimi, maître de chapelle de Saint-Apollinaire de Rome depuis 1628, écrit des oratorios :

Histoire de Job, à trois voix et basse.
La Plainte des damnez, à trois voix, deux violons et orgue.
Histoire d'Ezéchias, à quatre voix, deux violons et orgue.
Le Jugement de Salomon, à quatre voix, deux violons et orgue.
Histoire de Balthazar, à cinq voix, deux violons et orgue.
David et Jonathas, à cinq voix, deux violons et orgue.
Le Jugement dernier, à trois chœurs, deux violons et orgue.
Histoire du Mauvais Riche, à deux chœurs, deux violons et basse.

A côté de ces oratorios, où l'on trouve la plus grande expression du génie musical italien, notons *Theodosia*, de Scarlatti, avec récitatifs obligés et mouvements différents dans la marche des parties vocales et instrumentales.

Dans les *Motets* mêlés de symphonie de Charpentier, 1709, le *Reniement de saint Pierre* est un véritable oratorio d'une grande beauté. Charpentier montre qu'il a le sentiment vrai de l'expression instrumentale dans le *Dialogue de la Magdeleine et de Jésus-Christ*; le *Sacrifice d'Abraham*; *Histoire de l'Enfant Prodigue*; le *Jugement de Salomon*, pour voix, violons, hautbois et flûtes.

Vers 1720, J.-S. Bach fait entendre les hautbois de chasse et les hautbois d'amour dans la *Passion*. F.-A. Gevaert, interprète scrupuleux des oratorios du maître, fit construire spécialement un hautbois d'amour en *la* pour ses admirables exécutions. Dans la *Passion selon saint Jean*, une fugue à deux parties de violons accompagne le chant. Dans la *Passion selon saint Mathieu*, les instruments brodent les phrases confiées aux voix ou les doublent simplement ; et l'ensemble triomphal pour chœur et orchestre de l'oratorio de *Noël* est accompagné par trois trompettes et timbales.

G.-F. Hændel, contemporain de J.-S. Bach, — le maître froid et parfait, — lui oppose la chaleur dramatique et la majesté du style qu'on trouve dans les chœurs de *Judas Macchabée* et du *Messie*.

Il réunit les instruments aux chanteurs en un formidable ensemble dans *Samuel*, *Débarah*, *Salomon*.

Dans le tutti du *Triomphe de David*, le timbre argentin du carillon à clavier se mêle aux voix de femmes [1]. L'orchestration de la *Résurrection* est intéressante au moment où il emploie tous ses instruments à l'exception des premiers violons et des violes. Enfin dans *Samuel* la voix de basse est doublée par deux bassons.

Couronnons cette longue énumération par la *Création* d'Haydn, oratorio descriptif dont les personnages sont des anges, et les *Quatre Saisons*, où une importante instrumentation accompagne les soli et chœurs de paysans.

Acteurs. — Dans la préface d'*Anima*, Cavalliere écrit : « L'acteur cherchera à acquérir une perfection absolue dans la voix, le physique, les gestes, la démarche, les pas même. Il chantera avec passion, — comme cela est écrit, — sans passages d'agrément ; et il aura bien soin de prononcer distinctement les paroles, de façon à ce qu'on les entende. » Bien qu'aujourd'hui

---

[1] Voir p. 76, t. XIII de l'edition allemande de Saül.

l'oratorio s'exécute en général au concert sans décors ni mise en scène, il n'en a pas toujours été ainsi. — Les costumes de *Philothea* ont tous une intention allégorique ; ils sont indiqués par l'auteur avec précision. Exemple :

« L'amour divin a cœur ardent en main, flamme au cœur et au chef. »

Théâtre. — Les drames musicaux sacrés s'exécutent en général dans le lieu saint. Ainsi l'*Anima* fut représentée dans l'oratoire de Sainte-Marie-in-Valicella à Rome. A la suite du tableau des personnages de *Philothea*, l'auteur écrit : « Le lieu où l'on représente ce drame ne doit pas être très grand, ni les spectateurs très nombreux, car, s'il fallait chanter fort, les voix ne pourraient résister à tant de fatigue. » Les indications de scène, placées en marge du texte, sont très curieuses : « La Miséricorde et la Bonté s'avancent sur le théâtre. Elles apportent couronne, sceptre, manteau et toge. Elles ouvrent une fosse au milieu du théâtre. David sort de terre lentement... » Parfois l'enfer s'ouvre et l'on assiste aux tourments de Philothea.

Caractère spécifique musical du drame musical sacré.

Mélodie. — Les auteurs de drames musicaux sacrés ont rarement cherché le style tragique et la déclamation rigoureuse, sauf les créateurs du genre dont les essais de style récitatif tendaient à restaurer le drame antique. Chez Haydn, la mélodie est naïve et gracieuse :

Les Saisons.

Air de *Jeanne.* — II. *L'Été.*



Harmonie. — Cavalliere dit dans sa préface d'*Anima* : « Il sera bon d'entremêler les soli et les chœurs, de varier les voix,

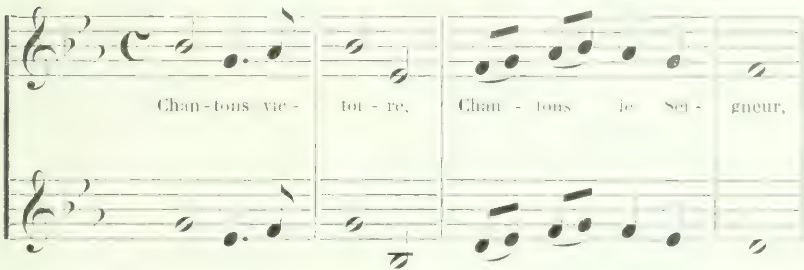
les tons, les harmonies. » Il applique ces préceptes. Voir page 153 de l'ouvrage d'Hugo Goldsmith déjà cité, après une ritournelle de quatre mesures finissant par une cadence en sol :

I. Piacer con duo compagni. CAVALLIERE (EMILIO DEL).

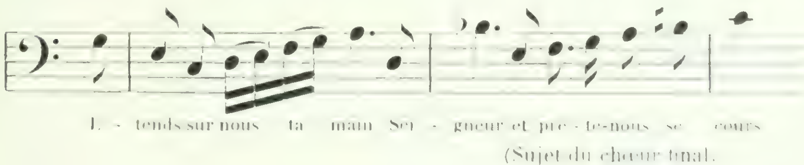


En 1648, Schütz soutient énergiquement les traductions du vieux contrepoint contre l'art nouveau et la basse continue. La mélodie du chœur de jeunes filles, avec flûtes, de *Judas Macchabée* est charmante :

G.-F. HAENDEL.



Les *Saisons* constituent une tragédie chorale de belle envergure, où le style fugué a beau jeu :



RYTHME. — Dans la préface plusieurs fois citée déjà, Cavallieri dit « qu'il sera bon d'introduire des ballets, des intermèdes (quatre par pièce), des pantomimes qui changent à chaque pièce ». Ces conseils sont surprenants, vu qu'il s'agit d'un oratorio où il y a peu à jouer. A la fin d'*Eumelio*, après le petit sermon d'Apollon, les pasteurs appelés par Mercure exécutent des danses.

ORCHESTRE. — L'orchestre de Bach et d'Hændel se compose ainsi :

Instruments à vent.

EN BOIS :

Petite et grande flûtes.
Hautbois de chasse et d'amour.
Basson.
Contrebasson.

EN MÉTAL :

1 ou 2 trompettes.
2 ou 4 cors.
Trombones.

Instruments à cordes.

A ARCHET :

1er et 2e violons et violon piccolo.
Alto.
Violoncelle et violoncelle piccolo.
Contrebasse.
Viole marine (à 1 corde).
Violette.

A CORDES PINCÉES :

Luth.
Guitare.
Harpe.

Instruments à percussion :

Timbales.

Haydn y ajoutera 1 ou 2 clarinettes, supprimera le violon et le violoncelle piccolo, et les cordes pincées, pour former ainsi notre orchestre. Il ne bougera plus jusqu'en 1825.

Orchestration. — Dans notre étude des poèmes d'oratorios, nous avons signalé des exemples caractéristiques d'orchestration. Ajoutons-y la musique imitative du chœur *Alexandre bondit et s'élance aux combats*, avec orchestre, page 84 de la partition éditée chez Heugel. Ce morceau rend d'une façon saisissante le tumulte d'un peuple effrayé par le feu mis à la ville de Persepolis par le prince, dans la *Fête d'Alexandre* d'Hændel.

Le drame musical traverse une période de tâtonnements.

École française :

1. Lulli et ses successeurs.
2. L'opéra-comique.

École italienne :

Le théâtre napolitain.

1. Provenzale.
2. Sradella.
3. Scarlatti.
4. Pergolèse et l'opéra bouffe.

École allemande :

Keiser, créateur de l'opéra allemand.

1. Mélodie.
2. Harmonie.
3. Orchestration.

Le drame musical traverse une période de tâtonnements.

École française.

Lulli et ses successeurs. — A défaut d'un art national, Lulli a donné à la France un art cosmopolite ayant des caractères français. Étranger acclimaté en France, il y a adapté l'art des Florentins, ses compatriotes. Il a réformé la danse théâtrale en communiquant à l'exécution sa vivacité d'Italien et en introduisant sur la scène de l'Opéra, dans le *Triomphe de l'Amour*, les premières danseuses. Deux mois avant, dans *Proserpine*, les ballets n'étaient interprétés que par des danseurs et il en avait toujours été ainsi. Lulli fut donc novateur en instituant à l'Opéra le corps de ballet femmes.

Les disciples du Florentin ne modifient en rien, dans leurs drames musicaux, le plan de l'opéra de Lulli, dont la forme se conserve jusqu'à Rameau. Les Colasse, Destouches, Charpentier, Carpentier, Marais... ne pouvaient imaginer rien de mieux que le style pompeux et solennel. C'était parfois monotone, mais la forme mélodique, à la Lulli, plaisait au Roi ! Charpentier essaie d'introduire quelques nouveautés dans sa *Médée* : chœur de coulisse des Corinthiens, imprécation avec violons sourdines : il est accueilli froidement !

L'Opéra-comique. — L'esprit français du siècle de Louis XIV a peu d'aptitude à concevoir le drame musical et à l'exécuter : il ne répond pas aux besoins de la race : c'est ce que Lulli ne pouvait pas comprendre. Saint-Évremond, dans sa *Lettre sur les*

Operas, indique nettement la part que devrait avoir la musique dans la tragédie française :

...Tout ce qui regarde le service des Dieux s'est chanté dans tous les temps. Les passions tendres et douloureuses s'expriment naturellement par une espèce de chant : l'expression d'un amour que l'on sent naître, l'irrésolution d'une âme combattue de divers mouvements sont des matières propres pour les Stances, et les Stances le sont assez pour le chant. Personne n'ignore qu'on avait introduit des chœurs sur le théâtre des Grecs; et il faut avouer qu'ils pourraient être introduits avec autant de raisons sur les nôtres. Voilà quel est le partage du chant à mon avis.

Les autres sentiments seraient exprimés sans le secours de la musique. Ces principes ne tarderont pas à être appliqués et donneront naissance à l'opéra-comique, genre bien français, mi-chanté, mi-parlé, dont le germe se trouve au XIIIe siècle dans le *Jeu de Robin et de Marion* ; et à ce sujet, nous sommes de l'avis de M. Fl. van Duyse [1] : « Au point de vue musical, le *Jeu de Robin et de Marion* est du domaine de la chanson populaire, et celle-ci expire, où l'accompagnement commence. »

École italienne.

Le Théâtre napolitain. — A la fin du XVIIe siècle, l'école napolitaine s'empare, avec Provenzale et Scarlatti, du mouvement musical en Italie et le dirige pendant un siècle. S'aidant de la science pour traduire les paroles avec expression, elle réalise un progrès heureux dans la musique théâtrale. Avec elle la mélodie se développe logiquement et s'enrichit d'une vigoureuse harmonie ; les voix et les instruments chantent des dessins naturels et faciles et tous les sujets, gais ou tristes, sont exprimés avec bonheur.

---

(1) *Rapport du Concours de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles*, 1909, p. 26.

Provenzale. — En 1670, Provenzale écrit la *Stellidaura Vendicata*, sorte de drame romantique dont le librettiste était le Sicilien A. Perrucci. On y voit des situations analogues à celles du *Trouvère* et de *Roméo et Juliette*, situations saupoudrées de bonne humeur par le paysan calabrais. C'est traité avec un art tout différent de celui de Florence, de Rome et de Venise ; les changements de décors y sont plus fréquents, la langue plus emphatique ; et l'admirable musique de Provenzale, exempte de chœurs, est bien adaptée à la profondeur des passions :

Duo de Stellidaura et de son amant Armidoro.

(P. 191 du manuscrit de la Bibliothèque Sainte-Cécile de Rome.)

Stellidaura.

Ca - ro, la tua pia gha

Armidoro.

Va - gha la mia pia gha

Basse continue.

L'*Esclave de sa Femme* (*Il Schiavo di sua Moglie*), des mêmes auteurs, est représenté à Naples en 1671. Il n'a pas de chœurs :

Les Amazones ont massacré leurs maris. Leucippe — époux de Ménalippe — est sauvé du massacre. Hercule tombe aux genoux de Ménalippe et pour revoir celle qu'il aime et qui ne pense plus à lui, Leucippe se fait condottiere d'Hercule.

La pièce est agréable, vive, pleine d'une fantaisie bouffonne qui ne choque point. La musique va même jusqu'à refléter l'ironie du page Lucillo, ironie qui remplit la pièce :

Acte I, scène 19, du manuscrit de la Bibliothèque Sainte-Cécile de Rome.

Lucillo

Quan - te di ques - te don-ne si tro - va - no co - si. ...

Basse continue.

Stradella. — Le nom le plus connu de l'école napolitaine est Stradella, dont Modène possède cent quarante-huit compositions : onze drames musicaux et six oratorios. Homme de plaisir et de scandale, il vit puissamment, il domine ses contemporains par la fougue et les emportements, mais ses amours et ses querelles ne lui laissent pas le temps de réfléchir : aussi trouve-t-on peu d'émotions vraies dans ses œuvres.

Scarlatti. — Scarlatti est plus dilettante et moins vivant. Chez lui nous constatons la richesse du style. Comme Stradella, il est bien doué, il est maître de la forme, il est fécond surtout puisqu'il donne au théâtre napolitain cent vingt-cinq opéras ! Malheureusement la pensée n'existe pas chez ces grands hommes de la décadence italienne ; on ne peut qu'admirer sans réserve le style. L'orchestration de Scarlatti est variée. Le soprano est soutenu par un violoncelle, un violon et un luth, dans les *Mozze col' nemico*. Dans *Laodicea e Berenice*, le violon solo accompagne un air en exécutant des dessins d'une difficulté telle que Corelli manqua le passage à la générale :

En 1700, toujours à Naples, Aldovrandini fait jouer son *Cesare in Alessandria* dont les airs sont bourrés de vocalises. Les accompagnements présentent une certaine variété. La basse continue accompagne un air de soprano pendant que le violon de Corelli exécute un contrepoint très mouvementé :



Ailleurs la contrebasse est employée sans le clavecin, ce qui est une nouveauté pour l'époque. Le XVIII[e] siècle est l'âge d'or de la virtuosité ; il faut avant tout qu'on entende le chanteur ; aussi, bien souvent, l'orchestre se tait.

L'Opéra bouffe. — Le prince de Carignan, inspecteur de l'Académie royale de musique, invite la troupe italienne de Lucio Papirio — en tournée à Bruxelles en 1729 — à passer par Paris. Les débuts ont lieu à l'Opéra le 7 juin 1729, puis le 17, avec *Serpilla e Bajocco, ovvero il Marito giocatore e la Moglie bacchetona* et *Don Micco e Lesbina*. C'étaient des opéras bouffes en trois actes, à deux acteurs principaux. Le public accueillit favorablement cette nouveauté, qui, malheureusement, n'eut aucun résultat pour le progrès de l'art.

Vecchi, homme de la Renaissance, à la robuste belle humeur, dont nous avons déjà parlé, avait contribué largement à la création de l'opéra bouffe. A l'imitation des anciens qui faisaient arriver le chœur pendant les entr'actes, les Italiens exécutèrent d'abord des madrigaux et des chansons placés en même lieu. Ces intermèdes antiscéniques, hors l'action, n'obtinrent pas longtemps la faveur du public ; aussi Berni imagina d'y introduire une action dramatique (1567) à deux, rarement trois personnages.

Il Mogliazzo fatto da Bogio e Lisa la Cattrina sont accueillis avec enthousiasme. C'est l'aurore de l'opéra buffa, qui se développera avec Ercolani dans la *Gallina Perduta* et qui trouvera son épanouissement dans la *Serva Padrona* de Pergolèse (1730). Elle fit l'admiration de toute l'Europe. Le chant est agréable ; il y a unité de mélodie ; l'harmonie est simple et pure et le duo comique : *Lo Conosco a quegl' Occhietti* a des accents suaves. Ces qualités solides, étincelantes, justifient la renommée de l'école napolitaine.

École allemande.

Keiser. — Jusqu'au XVII[e] siècle le style national allemand ne s'affirme pas ; le drame lyrique procède des maîtres italiens. En 1692, un compositeur germain, Keiser, fait représenter un ouvrage en style nouveau, original, dont les chants gracieux ont un contour distingué, dont les harmonies sont fortes et audacieuses, dont les accents sont d'un sentiment profond. Schütz a donné à la musique allemande le caractère de méditation intime et de drame intérieur ; Keiser lui donne le style qui convient à l'action. Ce maître est d'une fécondité merveilleuse ; il donne au théâtre de Hambourg cent vingt opéras écrits d'après son instinct, sans tenir compte des conventions de l'époque.

Il met jusqu'à quarante-neuf airs dans sa *Frédégonde*, qu'il instrumente d'une façon variée :

1 voix, le clavecin, la basse, les cordes pincées.

1 voix, le quatuor à archet.

1 voix, 2 hautbois.

1 voix, la flûte et les violes,

et beaucoup d'autres combinaisons, qu'étudieront avec profit ceux qui viendront après le créateur de l'opéra allemand.

**Le drame musical
traverse une période de réformation.**

Le drame musical traverse une période de réformation.

École allemande.

Comparaison entre l'œuvre de Keiser et celle de Scarlatti. — Scarlatti a apporté la perfection de la forme au peuple italien amolli, qui s'abandonne à sa décadence. En Allemagne, Keiser, inférieur à Scarlatti en génie musical, le surpasse, car il paraît dans une race qui revit après ses désastres. Il ouvre une ère nouvelle à la musique allemande. Le drame musical de Scarlatti se développe au milieu de la paresse italienne et ferme l'époque

du glorieux travail d'opéra seria, — l'opéra buffa étant une tout autre manifestation d'art théâtral !

Hændel. — Reinhard Keiser ouvre la voie à son compatriote Hændel, passionné, violent, qui étudie à fond la musique italienne et rend ainsi le style national plus souple, plus varié, plus grand, plus majestueux encore. En 1723 il est directeur du théâtre Lyrique de Londres, où sont joués tous ses drames musicaux. La célèbre Faustina Bordiniy débute le 5 mai 1726 dans l'*Alessandro*. La virtuose y exécutait des traits d'une éblouissante difficulté, tandis qu'à ses côtés la fameuse Cuzzoni se distinguait par le chant pathétique d'une expression large et suave. En 1732, dans *Orlando*, l'air *Gia l'Ebro* est accompagné par les violoncelles en pizzicato et deux violettes marines, sortes de dessus de violes d'amour, inventées par Castrucci, premier violon de l'orchestre d'Hændel. On trouve quatre cors dans *Julius Cesar* ainsi qu'une harpe. Au premier acte de l'opéra *Parthenope*, écrit en Italie, l'air de haute-contre *Io signo sol* est accompagné par

Deux hautbois.

Deux cors.

Deux violons.

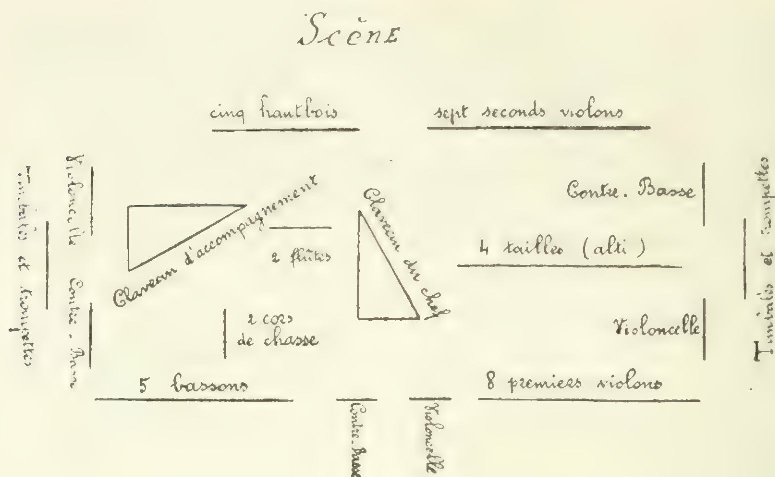
Violette.

Basse.

Cette instrumentation, jointe à l'éclat de l'air, produit grand effet. Hændel a deux clavecins dans son orchestre. Au second acte de *Rinaldo* il leur donne une partie importante.

Hasse. — L'école napolitaine, non seulement en Italie, mais encore en Allemagne et en Angleterre, a une grande influence et Porpora — ainsi que son élève Hasse — la représentait avec succès. Directeur de la musique de l'opéra du roi de Pologne

à Dresde, l'illustre Hasse a, comme Hændel, deux clavecins à son orchestre, dont voici le dispositif (1754) :



C'est dans l'*Artaserse*, de Hasse, que débuta à Londres le parfait chanteur Farinelli. Le frère de ce dernier avait ajouté à la partition l'air d'entrée avec solo de trompette. La note d'attaque, tenue successivement par la trompette et l'admirable sopraniste *pianissimo, crescendo, forte, fortissimo, diminuendo, smorzando, perpendosi,* excita des transports d'enthousiasme.

Gluck. — Né à Weidenwanz, dans le Haut-Palatinat (1714), Gluck n'est guère qu'un musicien ambulant jusqu'en 1736. Passant à Paris, il entend les partitions de Rameau et, convaincu de la puissance d'effet dramatique qu'on peut tirer de la simple déclamation lyrique, il étudie la musique française et se met à écrire en français une dizaine d'opéras-comiques. La tâche n'était pas commode pour un Allemand ; il fallait de la

légèreté, de l'entrain, de la clarté, de la sobriété, qualités toutes françaises qu'on trouve cependant dans

L'Ile de Merlin (1758);
La Fausse Esclave (1758);
L'Arbre enchanté (1759);
Cythère assiégée (1759);
L'Ivrogne corrigé (1760);
Le Cadi dupé (1761).

C'étaient d'excellents exercices permettant à Gluck de se faire la main et de préparer son renouvellement du théâtre musical.

École française.

Gluck. — Bien qu'appartenant par la naissance à l'école du lied allemand, Gluck, qui, comme nous venons de le voir, s'est essayé avec succès dans l'opéra-comique français, a droit par ses ouvrages à une certaine place dans l'école française.

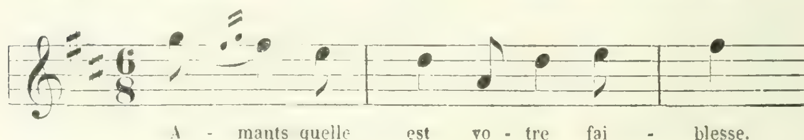
Monteclair. — Les Campra, Destouches, Lalande, Lacoste, Mouret n'ont rien innové depuis Lulli dans le théâtre musical. Seul Monteclair, le 20 février 1732, donne de l'importance à l'orchestre. Il a le sentiment de la couleur instrumentale et de la vérité de la déclamation. Habile harmoniste, il traite en excellent contrepoint vocal et instrumental le chœur du 1er acte : *La Terre, L'Enfer*. Il rythme majestueusement la marche du 1er acte pour

Hautbois.
Bassons.
Trompettes.
Violons.
Basses.

Il connaît les instruments à percussion et colore son élégante petite marche du 3e acte par l'amusante sonorité du tambourin. Enfin la prière *O Dieu d'Israel,* soutenue par les cordes, est d'une profonde et large inspiration.

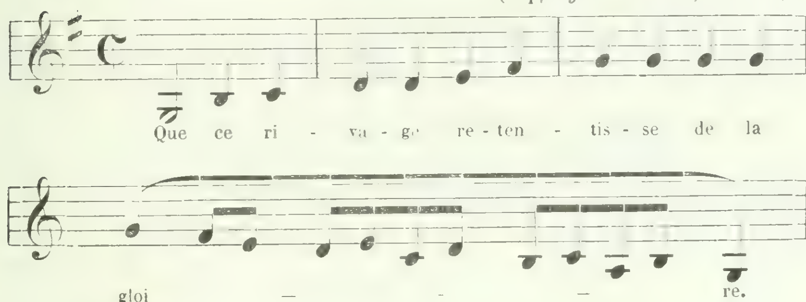
Rameau. — Rameau entendit *Jephté*; il en fut tellement impressionné qu'il eut l'idée de s'essayer dans le drame musical et, en 1733, il donnait *Hippolyte et Aricie.* Malheureusement il n'a pas l'intelligence de la poésie ; il a accepté le livret d'*Hippolyte et Aricie* sans en voir la niaiserie, et toujours il écrira sur des poèmes dramatiques sans valeur. Et cependant Rameau est le plus grand génie du règne de Louis XV : il a fondé l'art musical et dramatique français sur *l'observation de la nature* et sur la *science harmonique* dont il est le créateur. Seul d'entre ses contemporains, Campra, dès la première d'*Hippolyte et Aricie,* comprit le musicien de génie qui venait de mettre en musique la mauvaise pièce de l'abbé Pellegrin : « Cet homme nous éclipsera tous dit Campra, au prince de Conti. Il y a dans *Hippolyte et Aricie* de quoi faire dix opéras. » Ses harmonies ingénieuses, ses modulations hardies, ses rythmes variés et piquants remplacent les harmonies consonantes et les modulations prévues des imitateurs de Lulli. Il donne une grande importance à la symphonie dans ses opéras, dont l'ouverture est variée, développée et présente une sorte de résumé du drame musical. Les instruments à vent ne se contentent plus de doubler les instruments à cordes ainsi que le voulait la tradition : chaque élément de l'orchestre a sa partie distincte qui contribue à mouvementer et à enrichir l'ensemble instrumental. Les airs ont une forme très caractérisée :

Air d'une chasseresse. (*Hippolyte et Aricie,* acte IV.)



Les chœurs sont développés. Voir à ce sujet le chœur en style fugué du troisième acte d'*Hippolyte et Aricie*, entremêlé de danses du peuple et des matelots.

Thème du chœur du peuple et des matelots.



(*Hippolyte et Aricie*, acte III.)

Voici la disposition des forces de l'orchestre de Rameau :

Premier violon.
Premier hautbois.
Deuxième violon.
Deuxième hautbois.
Première flûte et petite flûte.
Première et deuxième trompettes.
Hautes-Contres.
Timbales.
Premiers bassons.
Deuxièmes bassons.
Basses.

En outre il a employé la clarinette dans l'ouverture de *Princesse de Navarre*, qui est censée représenter l'effet d'un feu d'artifice.

Rameau, discuté pendant les premières années de sa carrière dramatique, qu'il commença à l'âge de cinquante ans, ne tarda pas à être comblé d'honneurs par ses contemporains, pour lesquels il écrivit vingt-deux opéras.

C'est du temps de Rameau qu'eut lieu la guerre des Bouffons (1752 et années suivantes). Louis XV et Mme de Pompadour en

tenaient pour l'école française, — la reine en tenait pour l'école italienne. — D'où le coin du roi et le coin de la reine. On imagina donc de comparer une œuvre française : *Titon et l'Aurore*, de Mondonville, à une œuvre italienne : la *Serva Padrona*, de Pergolèse. Les bouffons italiens auraient dû triompher aisément à cause de la supériorité de leur champion, mais un public partial fit à l'œuvre de Mondonville une ovation qu'on ne tarda pas à reconnaître imméritée. Il fallut donc recommencer. Cette nouvelle épreuve se passa en 1779 entre l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, écrite en style bien français, et le même sujet traité par Piccini. Les Gluckistes l'emportèrent.

École italienne.

Gluck. — Nous avons classé Gluck dans l'école allemande, nous l'avons classé aussi dans l'école française et nous lui laissons encore une place dans l'école italienne, car le fond musical est chez lui tout italien, et il le montre à Dresde en 1747, en faisant jouer le rôle d'Hercule par un soprano *femme* dans le *Nozze d'Ercole e d'Ebe*. On ne peut pas imaginer de conception plus absurde!

Piccini. — Mettons à côté du nom de Gluck celui de Piccini, qui, à Rome, dans sa *Cecchina*, fit entendre pour la première fois en 1760 des finales avec changements de tons, de rythmes et de mouvements qui renfermaient plusieurs scènes.

Livret. — Disons enfin que si en général les poèmes dramatiques français sont mauvais, les livrets italiens d'Apostolo Zeno, de Calsabigi, de Metastase sont excellents (1).

(1) « Zeno, l'un des fondateurs de l'académie de Venise dite dei *Animosi*, en plus de nombreux ... d'histoire et de littérature, ne laissa pas moins de ... dramatiques, tragédies, comédies, opéras, oratorios, et fut honoré par l'empereur Charles VII du titre d'historiographe et de « Poeta Cesareo ». Rapport de M. Émile Mathieu, membre de l'Académie royale de Belgique, sur le Concours de 1909, p. 15.

CONCLUSION. — L'Italie est faite pour la comédie en musique; la France pour la tragédie; l'Allemagne pour la symphonie dramatique sous la forme d'une narration biblique pompeuse à la Hændel, ou d'une sévère méditation sur l'Évangile à la Bach.

Le drame musical italien réformé.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES. — *Origine.* — Pendant la première moitié de sa vie, Gluck est un musicien italien. Il étudie la musique à Prague d'abord, puis il va à Vienne recevoir une éducation tout italienne, les Italiens y régnant sans partage; enfin, nommé à vingt-deux ans kammermusicus du prince lombard Melzi, il vient à Milan, où, durant quatre années, il travaille l'harmonie et le contrepoint avec le symphoniste italien Sammartini. Voilà son éducation musicale terminée, éducation assez sommaire il est vrai, mais suffisante pour écrire, outre son *Artaserse*, poème de Métastase, joué à Milan en 1741, trente-cinq cantates dramatiques, ballets et opéras ayant tous les caractères italiens, écrits pour des sopranistes ou des contraltistes, complaisants au goût du public pour la virtuosité vocale et tout remplis d'airs à roulades.

Nous avons parlé de son étude approfondie du théâtre dramatique français; nous avons vu ce qui l'attachait à l'école du lied allemand; nous sommes fixés sur son éducation italienne. Concevant l'idée de réunir les qualités de ces trois écoles, il essaie sur l'opéra italien une réforme dramatique importante : il lie et développe l'action, y met de l'unité, rend le récitatif dramatique et vrai, imite la nature et produit ainsi, le 5 octobre 1762, *Orfeo* et *Euridice*, « nouveau genre d'*opéra italien* », comme il le dit lui-même dans sa lettre de février 1773 au *Mercure de France*.

Poème. — Le livret de l'*Orfeo* italien, *azione teatrale per musica*, est de Calzabigi, dramaturge intelligent auquel « appartient le principal mérite d'avoir détruit les abus qui s'étaient introduits dans l'*opéra italien* et qui le déshonoraient ». (Lettre ci-avant citée.) Calzabigi est un Italien et il se pourrait que Gluck n'ait fait ici qu'exécuter ses idées. Le livret d'opéra avait besoin d'être réformé ; on l'encombrait de divertissements, de ballets, de hors-d'œuvre, d'épisodes accessoires. Calzabigi le débarrasse de ces éléments parasites, rend l'action plus brève et plus discrète et la réduit à ses éléments essentiels de passion et d'émotion.

Acteurs. — C'est Gaétan Guadagni, célèbre *contraltiste* italien, dont le talent consistait dans l'expression, le pathétique et l'art de dire le récitatif, qui crée l'*Orfeo*. Plus tard, lorsque Gluck adaptera son chef-d'œuvre à la scène française, il remaniera sa partition pour donner le rôle d'Orphée au ténor Legros en 1774. Enfin, l'Italie et l'Allemagne ont donné l'exemple d'une troisième version : le rôle d'Orfeo n'est plus chanté par un contraltiste homme ni par un ténor, mais par un contralto femme. Gluck n'a été pour rien dans cet arrangement du rôle d'Orphée *travesti* et cependant la France et la Belgique l'ont adopté depuis de longues années.

Théâtre. — *Orfeo* a été créé à l'Opéra impérial de Vienne en 1762 et ce n'est qu'en 1774 qu'on l'entend à l'Opéra de Paris, où jusqu'en 1833 on en donne près de trois cents représentations. Aujourd'hui l'*Orfeo* se joue sur toutes les scènes du monde. MM. Kufferath et Guidé, en particulier, le donnent à la Monnaie, dans d'artistiques décors, parmi lesquels le *Bois-Sacré* fait l'admiration des spectateurs. Les costumes, imités des Grecs, sont simples, vrais et naturels.

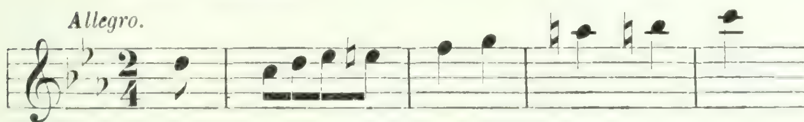
Caractère spécifiquement musical du drame musical italien réformé.

Mélodie. — Le souci de l'expression et du drame, remplace le souci de la virtuosité vocale dans l'*Orfeo*, dont l'inspiration mélodique et le style musical restent italiens ; italiens réformés sans doute, mais italiens tout de même. Il y a dans la mélodie de Gluck une expression musicale et poétique d'un sentiment intense. Elle est véhémente, poignante et jaillit librement du cœur. La douleur, le désespoir, les sanglots, les larmes sont soulignés à chaque note dans l'air de la *Caverne obscure*, au troisième acte :



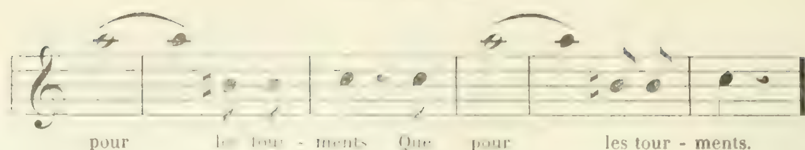
Certaines formules mélodiques sont des réminiscences de Beethoven. Ainsi le prélude et le finale de l'air d'*Eurydice*, page 95 de la partition piano-chant, troisième acte, peuvent sans aucune difficulté se rapprocher du premier thème de l'allegro de la sonate pathétique (p. 144. Édition Peters).

Prélude (fragment).

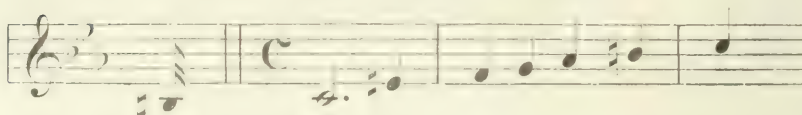


Finale de l'air (p. 96. Édition Choudens).





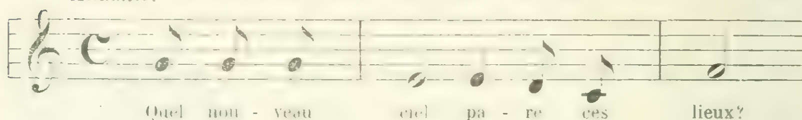
Premier thème de l'allégro de Beethoven.



Enfin, le catalogue thématique des œuvres de Gluck, publié en 1904, à Leipzig, chez Beitkopf, par M. Alfred Wotquenne, l'érudit bibliothécaire du Conservatoire de Bruxelles, nous permet de constater que Gluck a emprunté à sa partition d'*Ezio* (1750) l'air délicieux d'*Orphée aux Champs-Élysées* (p. 69. Partition Choudens) :

Orphée.

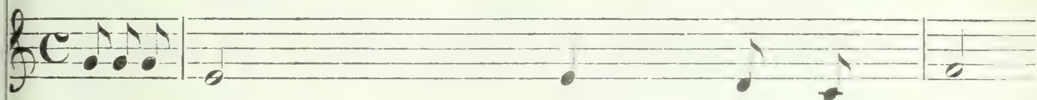
Andante.



Harmonie. — Gluck écrit lourdement et ses harmonies sont bien souvent gauches et incorrectes. Il cherche avant tout la simplicité, comme il le dit en 1776 dans la préface d'*Alceste*, second opéra italien inspiré comme l'*Orfeo* par sa nouvelle esthétique : « J'ai évité de faire parade de difficultés aux dépens de la clarté ; je n'ai attaché aucun prix à la découverte d'une nouveauté, à moins qu'elle ne fût naturellement donnée par la situation et liée à l'expression ; enfin il n'y a *aucune règle que je n'ai cru devoir sacrifier de bonne grâce en faveur de l'effet.* »

Lorsque les paroles ne renferment qu'un sentiment, Gluck prend un rythme, qu'il conserve jusqu'au bout du morceau. Il en est ainsi pour l'air d'*Orphée* déjà cité : *Tableau des Champs-Élysées.* Depuis et y compris le prélude jusqu'à la dernière mesure, il n'y a, avec ou sans la voix, que le cor anglais

exposant la phrase large, un fond de quatuor à cordes et les broderies de violons constituant un système uniforme, *une volonté* (p. 69, partition) :





Enfin les chœurs contribuent à l'action dans une large part.

RYTHME. — Les rythmes de Gluck sont vigoureux mais monotones. On y reconnaît le Germain à la lourde démarche chez lequel tous les moyens sont bons pour arriver à l'effet. Il réduit la danse à faire partie intégrante de l'action : c'est le cas de ses ballets de la *Pompe funèbre*, des *Enfers*, des *Champs-Élysées*, de l'*Amour*. Son ballet des *Furies* au second acte avait déjà figuré dans *Don Juan* en 1761. Voulant terminer par un caractère de rêve bienfaisant, l'opéra achevé, il fait entendre une musique heureuse et de belles danses. Disons enfin que c'est en 1772, deux ans avant l'*Orphée* français, que le masque immobile, anti-humain, fut supprimé, — chez les danseurs, — par Gardel.

ORCHESTRE. — Gluck a à sa disposition toutes les ressources de l'orchestre que nous avons étudié avant lui. Il tire un admirable parti du timbre pénétrant et un peu douloureux du

hautbois et du cor anglais, comme nous venons de le voir. Pas de clarinettes dans sa partition italienne d'*Orfeo;* si le mot « chalamaus » indique les clarinettes, leur rôle est bien maigre, car elles ne font que doubler les hautbois. Dans la même partition les trombones doublent les quatre parties de chœur à l'unisson des voix; et le dessus est doublé par le cornet. Les fusées de contrebasses, doublées par les violons et alti, donnent des secousses saisissantes au chœur de la scène infernale :

Allegro.

Hautbois.

Violon.

Alto.

Chœur.

à l'af - freux hur - le - ment

C. B.

La harpe a son emploi dans la même partition. L'orchestre est plus intimement lié à l'action que chez Rameau. Rarement Gluck se sert de l'ensemble de l'orchestre, et quand il le fait, il écrit simplement à quatre parties réelles. Le plus souvent il emploie les instruments par familles en y ajoutant ici ou là un soliste d'une famille différente. Les basses sont parfois un peu lourdes, mais l'instrumentation est généralement colorée tout en étant d'une admirable justesse de sentiment.

CONCLUSION. — Concluons, avec M. Henry Woolett, dans son *Histoire de la Musique,* publiée par le *Monde Musical,* 3, rue du 29-Juillet, Paris, page 50 : « Les opéras de Gluck sont des modèles d'art musical théâtral. Gluck a, en effet, le sens profond, absolu, des nécessités scéniques; si sa déclamation est d'une fermeté admirable et d'une rigueur complète, il ne va pas jusqu'à prescrire les airs, mais cherche à les relier aux récitatifs de la façon la plus naturelle, de façon que l'ensemble forme un tout inséparable; si sa prosodie est de la plus rigoureuse exactitude dans les récits, elle se relâche parfois un peu dans les passages mélodiques, en faveur de la carrure des phrases ou de leur contour expressif, mais ces écarts sont peu de chose et ne vont jamais jusqu'à dénaturer les mots et leur accentuation, comme le font encore tant de compositeurs. » Après Gluck, le drame lyrique passe encore par de « lentes et multiples transformations », que nous nous proposons d'étudier quelque jour !

SUPPLÉMENT CHRONOLOGIQUE

CONCERNANT

LE DRAME MUSICAL

DE

1600 à 1762

Supplément chronologique concernant le drame musical de 1600 à 1762.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
6 octobre 1600 Florence.	Pastorale.	Euridice.	Rinuccini	Peri et Caccini.	La musique rappelle les mélopées ecclésiastiques; c'est une longue récitation monotone.
9 octobre 1600 Palais Vieux.	Opéra récitatif.	Il Ratto di Cephalo.	Chiabrera.	Caccini.	Les roulades et ornements abondent. Le sentiment dramatique fait défaut.
Février 1600 Rome.	Opéra sacré.	La Rappresentazione di Corpo e di Amina.	Laura Guidiccioni.	Emilio del Cavaliere.	Composition posthume avec ballets facultatifs et chœurs bien rythmés.
1605 Théobald.	Masque royal.	La Laideur et la Beauté.	Lord Salisbury.		Anne de Bretagne et son cortège de dames figurent dans la représentation.
1606.	Tragédie avec chœurs.	La Cécilade ou le Martyre de Ste Cécile	Nicolas Soret.		Composition faite sur le modèle des anciens mystères. Elle eut un grand succès.
1607 Cour de Mantoue.	Drame lyrique.	Ariane à Naxos.	Rinuccini.	Claude Monteverde.	Inspirations mélodique et harmonique très heureuses. Conçu avec beaucoup de sentiment et de naturel.
1607 Mantoue.	Opéra italien.	Dafne.	—	Gagliano Marco di Zanobi.	Représenté pour les noces du prince, fils aîné du duc de Mantoue, avec la fille du duc de Savoie.

					accords dissonants.
1608 Londres.	—	Masque.	Ben Johnson.	Ferrabosco.	Exécuté pour le mariage du vicomte lord Haddington, avec des chants nuptiaux.
1609 Witehall.	—	Queen 's Masque.	Ben Johnson.	Ferrabosco.	Divertissement dramatique à grand spectacle.
1610 Bologne.	—	Andromeda.	—	Giacobbi.	
Vers 1610 Londres.	—	Irish.	Ben Johnson.	Ferrabosco.	Représenté sur le théâtre de la Cour.
1610 Londres.	—	Oberon the fairy Prince.	Ben Johnson.	Ferrabosco.	
1613 Witehall	Intermède anglais.	Le Masque de Fleurs.	Ben Johnson.	Ferrabosco.	Représenté a la Cour.
1615 Londres.	—	Le Retour de l'Age d'or.	Ben Johnson.	Ferrabosco.	
1615 Londres.	—	Mercure vengé de l'Alchimiste.	Ben Johnson.	Ferrabosco.	
1618 Varsovie.	Opera polonais.	Czaromysl.		Kurpinski.	Trois actes.
1625 Rome.	Opera italien.	Erminia. Sul Giordano.		Rossi (Michel-Ange).	Représenté dans une société dramatique.
1627 Mantoue.	Drame sacré.	Lamento di Maria Vergine.	—	Capollinni Michel-Ange.	Représenté dans l'église des Saints-Innocents, le lundi saint. Personnages : Sainte Vierge, Sainte Marie-Madeleine et Saint Jean.
1629 Florence.	Opéra italien.	La Servante noble.		Anglesi.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1630 Venise	Opéra italien.	Proserpina Rapita.	Giulio. Strozzi.	Claudio Monteverde.	Représenté à l'occasion du mariage de Lorenzo Guistiniano avec Guistiniana Morenigo.
1631 Rome.	Opéra sacré.	Martirio del Santi Abundio.	Ottavio Tronfarelli.	Domenico Mazzochi.	
1631 Venise.	Opéra italien.	Romilda.	Ch. Paganicesa.	Cordans.	Représenté sur le théâtre de San-Mosé.
1632 Padoue.	Opéra pastoral.	Narciso. al Fonte.	Zan Garimi	Paganello.	Representé au carnaval.
1634 Ludlow-Castle.	Comédie-féerie.	Comus.	Milton.	H. Lawes.	
Milieu du XVIIe siècle.	Opéra allemand.	Cecrops.	—	Krieger.	
1637 Venise.	Opéra italien.	Andromeda.	Ferrari Benoit.	Manelli.	Premier opéra représenté en public sur le théâtre de San-Cassiano.
1638 Londres.	Opéra anglais.	Comus.	—	Arne.	
1638 Venise.	Opéra italien.	La Magicienne foudroyée	Ferrari Benedetto.	Francesco Manelli.	Représenté également à Venise en 1641.
1639 Venise.	Pastorale.	Adone.	—	Monteverde.	Premier ouvrage dramatique de Monteverde qui fut representé en public.
1639 Venise.	—	Armedi.	Ferrari Benoit.		Représenté au théâtre des Saints-Jean-et-Paul.

Florence.					
1640.	Opéra italien.	Amor d'Apollo.	—	Cavalli.	
1640 Venise.	Opera italien.	Ariana.	—	Ferrari Benoit.	Représenté à San-Mosé.
1640 Venise.	Opéra italien.	Le Royal Berger.	—	Ferrari Benoit.	Représenté à San-Mosé.
1641 Venise.	Opéra italien.	Didone Abbandonata.	—	Cavalli.	
1641 Venise.	Opéra.	La fête théâtrale de la Folle Feinte.	Balbi.	Torelli.	Cet opéra se compose de scènes tragiques et bouffonnes. Il n'eut pas très grand succès chez les nobles français.
1641 Vienne.	Opéra italien.	La Ninfa Avara.	Ferrari.		Représenté au théâtre de San-Mosé et à Bologne en 1645.
1641 Venise.	Opéra italien.	Nozze d'Enea con Lavinia.	—	Monteverde.	Représenté à San-Mosé.
1641 Venise.	Intermède musical.	Proserpina Rapita.	Ferrari.		Représenté au théâtre de San-Mosé.
1641 Vienne.	Opéra italien.	Ritorno d'Ulisse in Patria.	Moniglia	Monteverde.	Représenté au théâtre de San-Mosé.
1642 Florence.	Opéra italien.	Alcale.	—	Nanelli.	
1642.	Opéra italien.	Amore Innamorato.	—	Celli.	
1642 Venise	Opéra italien.	Bellerofonte.	—	Sacrati.	Représenté sur le théâtre Novissimo.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1642 Venise.	Opéra italien.	Le Couronnement de Poppée.	—	Monteverde.	Représenté au théâtre des Saints-Jean-et-Paul.
1642 Venise.	Opéra italien.	Les Amours d'Echo et de Narcisse.	Orazio Persiani.	Cavalli.	Représenté au théâtre des Saints-Jean-et-Paul.
1642 Venise	Opéra italien.	Sidonio e Dorisse.	Melosio.	Fonte.	Représenté au théâtre de San-Mosé.
1642 Venise.	Opéra italien.	La Vertu des flèches de l'Amour.	Faustini.	Cavalli.	Représenté sur le théâtre de San-Cassiano.
1643 Rome.	Opéra italien.	Egitto.	—	Cavalli	
1643 Venise	Opéra italien.	Vénus jalouse.	Necollo Enea Bartolini.	Sacrati.	Représenté avec succès au théâtre Novissimo de Venise.
1644 Rome.	Opéra italien.	Deidamia.	—	Cavalli.	
1644 Venise.	Opéra italien.	Ormindo.	Faustini.	Cavalli.	Représenté sur le théâtre de San-Cassiano.
1644 Venise.	Opéra italien.	Le Prince jardinier.	Benedetto.	Ferrari.	Représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul.
1644 Venise.	Opéra italien.	Ulisse errante.	—	Sacrati.	Représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul.
1645 Rome.	Opéra italien.	Doriclea.	—	Cavalli.	
[illegible] Venise.	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]

Venise.					Jean-et-Paul.
1645 Venise.	Opéra italien.	Titone (Il).	Faustini.	Cavalli Francesco.	Représenté sur le théâtre de San-Cassiano.
1646 Carpentras.	Tragédie lyrique.	Akébar, roi du Mogol.	Abbé Mailly.		Peut être considéré comme le premier opéra français.
1646 Venise.	Opéra italien.	Prosperita Infelice di Giulio.	Businello.	Cavalli.	Représenté sur le théâtre della Cavallarizza.
1647 Paris.	Drame lyrique.	Orfeo ed Euridice.	—	Rossi.	
1648 Venise.	Opéra italien.	Semiramide in India.	Bisaccioni.	Sacrati.	Représenté au théâtre de San-Cassiano.
1648 Venise.	Opéra italien.	Torilda.	—	Cavalli.	
1648.	Opéra-ballet.	Vittoria d'Imeneo.	Ferrari.		Représenté pour les noces de François d'Este, duc de Modène, avec la princesse Vittoria Farnèse.
1649 Venise.	Opéra italien.	Antiope.	—	Rovettino.	Représenté au théâtre Saint-Paul.
1649.	Opéra italien.	Argiope.	Rovetta et Leardini d'Urbino.		Représenté au théâtre des Saints-Jean-et-Paul.
1649 Venise.	Opéra italien.	L'Euripo.	—	Cavalli.	
1649 Venise.	Opéra italien.	Giasone.	—	Cavalli	
1650 Venise.	Opéra italien.	La Bradamante.	—	Cavalli.	
1650 Ferrare.	Opéra italien.	Esilio d'Amore.	—	Mattioli.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1650 Venise.	Opéra italien.	Orithia.	Bisaccioni.	Sartorio.	Représenté sur le théâtre des Saints-Apôtres.
1650 Ferrare.	Fable dramatique.	Palma d'Amore.	Berni.	Mattioli.	Pièce de circonstance montée avec un luxe de décoration supérieur à tout ce qui se fait actuellement dans nos théâtres.
1650 Ferrare.	Allégorie dramatique.	Raconto della Palma d'Amore.	Berni.	Mattioli.	Représenté à l'occasion des noces du comte d'Este-Mosté avec Catherine-Pie de Savoie, pendant le carnaval.
1650 Ferrare.	Opéra italien.	Ratto di Cefalo.	Berni.	Mattioli.	On fit usage dans cette pièce de machines inventées par Carlo Passetti.
1651.	Opéra.	Alessandro Vincitor di se Stresso.	—	Cavalli.	
1651.	Opéra.	Aristeo.	—	Cavalli.	
1651.	Opéra italien.	Armidoro (L').	—	Cavalli.	
1651 Venise.	Opéra.	Calista.	—	Cavalli.	
1651 Venise.	Opéra italien.	Cesare Amante.	—	Cesti.	
1651 Plaisance.	Opéra italien.	Ercole nell' Erimanto.	—	Manelli.	
1651	Opéra italien.	Orimonte.	Nicolò Minato	Cavalli	[illegible]

Venise.			Giovanni.		logue et intermèdes de Nicolò Zoppio Turchi.
1651 Venise.	Opéra italien.	La Rosinda.	Faustini.	Cavalli.	Représenté sur le[[théâtre de San-Apollinare.
1652.	Opéra italien.	L'Amazzone d'Aragona.	—	—	
1652 Venise.	Opéra italien.	Amori di Alessandro magno e di Rossane.	—	Lucio.	Représenté au théâtre des Santi-Apostoli.
1652 Venise.	Opéra italien.	Erginda.	—	Sartorio.	
1652 Venise.	Opéra italien.	Eritrea.	—	Cavalli.	
1652 Venise.	Opéra italien.	Vermonda l'Amazzone d'Aragona.	Bisaccioni.	Cavalli.	Très grand succès; mise en scène somptueuse. Cet ouvrage fut remanié par Luigi Zorgisto.
1653 Ratisbonne.	Drame lyrique.	La Ruse d'Amour.	Ferrari		
1653 Gênes.	Opéra italien.	L'Innocence reconnue.	—	Righi.	
1653 Milan.	Opéra italien.	Orione.	Melosio.	Cavalli.	Représenté avec succès sur le théâtre royal.
1653 Venise.	Opéra italien.	Pericle effeminato.	Castoreo.	Luzzo.	Représenté au théâtre de Saint-Apollinaire.
1653 Plaisance.	Opéra italien.	L'Enlèvement d'Europe.	Sandri.	Manelli.	
1654 Venise.	Opéra italien.	Euridamente	—	Lucio.	Représenté au théâtre San-Mosé.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1654 Rome.	Fable grecque avec musique.	L'Harmonie poétique.	Pier Valentini.		Pièce avec intermèdes; le premier représentant la mort d'Orphée et le second Pythagore inventant les règles de la musique.
1654.	Ballet.	Noces de Pelée et de Chétis.	—	Benserade.	Ce ballet fut précédé d'une comédie-opéra portant même titre, en trois actes en vers et un prologue. Il fut dansé par Louis XIV.
1654 Paris.	Opéra.	Nozze di Ceti e di Peleo.	Persiani.	Cavalli.	Représenté sur le theâtre de San-Cassiano à Venise 1639, et à Paris, où le cardinal Mazarin avait appelé le compositeur.
1654 Naples.	Opéra italien.	Orontea Regina d'Egitto.	—	Cerilli.	
1654 Venise.	Opéra italien.	Serse.	Ninatto.	Cavalli.	Représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul, puis à Bologne et à Vérone.
1654 Rome.	Favola morale	Transformazione di Dafne.	Valentini.		Pièce à deux intermèdes.
1655 Venise.	Opéra italien.	Erismena.	—	Cavalli.	
1655 Naples.	Opéra italien.	Ratto di Elena.	Paolella.	Cirillo.	
1656 Boulogne.	Opéra italien.	Didone abbandonata.	—	Mattioli.	
1656	Opéra italien.	Penitente.	Margantoni.		Représenté à la Cour.

Rome.		Della Pietà.			palais Barberino en présence de la reine de Suède.
. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . . .	. . . .
1658.	Opéra italien.	Antioco.	—	Cavalli.	
1658 Venise.	Opéra italien.	Medoro.	Aurelio Aurelj.	Luzzo.	Représenté au théâtre des Saints-Jean-et-Paul.
1659 Viterbe.	Opéra italien.	Amor Vuol Gioventu.	—	Mariani.	
1659 Venise.	Opéra italien.	Awenimenti Di Clorinda.	—	Castrovillari.	Castrovillari, pseudonyme du père Daniel, religieux au couvent de Venise, qui, sous ce nom, fit représenter plusieurs opéras.
1659 Venise	Opéra italien.	Costanza Di Rosmonda.	—	Rovettino.	Représenté au théâtre des Saints-Jean-et-Paul.
1659 Venise.	Opéra italien.	Elena.	—	Cavalli.	
1659.	—	Pastorale en musique.	Abbé Perrin.	Cambert.	Cet opéra est le véritable point de départ de la musique dramatique française, qui a reçu de Lulli une forme plus parfaite, quinze ans plus tard.
1659 Vienne.	Fable dramatique.	Re Gilidoro.	—	Bertali.	
1659 Inspruck.	Opéra italien.	Venere Cacciatrice.	Francesco.	Sbaria de Lucques.	
1600 Vienne.	Opéra italien.	Amori d'Apollon Clizia.	—	Bertali.	
1660 Vienne.	Opéra italien.	Gli Amori di Orfeo ed Euridice.	—	Santinelli.	Représenté pour le mariage de Léopold Ier.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1660.	Pastorale allégorique.	Amouri di Lysis.	Quinault.	—	Cette pastorale n'a pas été imprimée.
1660 Paris.	Opéra italien.	Artemisia.	—	Cavalli.	Représenté pour le mariage de Louis XIV (avec l'opéra *Xerxès* de Cavalli).
1660 Parme.	Opéra italien.	Coriolano.	—	Cavalli.	
1660 Venise.	Opéra italien.	Ipsicratea.	—	Molinari.	
1660.	Tragédie lyrique.	Xerxès.	Pierre Corneille.	—	Représentée en Normandie pour célébrer le mariage de Louis XIV.
1660 Paris.	Opéra.	La Toison d'Or.	—	Cavalli.	N'eut pas très grand succès à la Cour de France, où Mazarin avait voulu le faire représenter.
1661 Venise.	Opéra italien.	Amori infruttuosi di Pirro.	—	Sartorio.	
1661 Venise.	Opéra italien.	Pasiphae ou l'Impossible devenu Possible.	Artale.	Castrovillari.	Représenté sur le théâtre de San-Salvatore.
1662 Venise.	Opéra italien.	Cleopatra.	—	Castrovillari.	
1662 Vienne.	Opéra italien.	Generosita d'Alessandro.	—	Tricarico.	
1662 [illegible]	Opéra sacré.	Les Larmes [illegible]	Amalteo.	Ziani.	Représenté dans la chapelle [illegible]

Brandebourg.					
1662 Venise.	Opéra italien.	Les Jeux de la Fortune.	Aurelio Aurelj.	Andrea Ziani.	Représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul.
1663 Venise.	Opéra italien.	Amori di Apollo e Leucotol.	—	Rovettino.	Représenté sur le théâtre de Saint-Paul.
1663 Vienne.	Opéra italien.	Aronisbe.	—	Draghi.	
1663 Venise.	Opera italien.	Doris ou l'Esclave royal.	—	Cetti.	
1663 Vienne.	Opéra italien.	Aronisbe.	—	Draghi.	
1663.	Tragédie lyrique.	Phaéton.	Quinault.	Lulli.	Musique d'une grande délicatesse d'expression. Pièce ayant eu beaucoup de succès.
1664 Venise.	Opéra italien.	Achille in Sciro.	—	Legrensi.	
1664 Vienne.	Opéra.	Alcindo.	—	Draghi.	
1664 Murano.	Opéra italien.	Barbarie del Caso.	—	Molinari.	
1664 Parme.	Drame lyrique.	Licasta.	Benedetto.	Ferrari.	
1664.	Ballet héroique.	Princesse d'Élide.	Pellegrin.	Villeneuve.	Villeneuve était un maitre de musique de la cathédrale d'Aix.
1664 Venise.	Opéra italien.	Roselina.	Aurelj.	Giambattista Rovettino.	Représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul.
1664 Venise.	Opéra italien.	Roselina.	—	Rovettino.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1664 Venise.	Opéra italien.	Scipiono Africano.	Minato.	Cavalli.	Représenté avec succès sur les principales scènes d'Italie.
1665	Comédie.	L'Amour Médecin.	Molière.	Lulli.	
1665.	Opéra italien.	Ciro.	—	Matiolli Cavalli.	
1665 Venise.	Opéra italien.	Corisfero.	—	Stradella.	
1665 Ferrare.	Opéra italien.	Endimione.	—	Cricarico.	
1665 Venise.	Opéra italien.	Muzio Seevola.	Nicolò Minato de Bergame.	Draghi.	Représenté avec succès sur le théâtre de San-Salvator.
1665 Venise.	Opéra italien.	Perseo.	—	Mattioli.	
1665 Venise.	Opéra italien.	Statira principessa di Persia.	Dunesello.	Cavalli.	Représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul.
1665 Ferrare.	Opéra italien.	Zenobia E. Radamisto.	Matteo Morris.	Legrenzi.	Représenté avec succès dans les principales villes d'Italie.
1666 Venise.	Opéra italien.	Ausceliano.	—	Pallavicino.	
1666 Venise.	Opéra italien.	Demetrio.	–	Pallavicino.	
1666 Vienne.	Divertissement musical.	Musica, Pittura è Poesia.	Minato.	Draghi de Ferrare [illegible]	Représenté à l'occasion du mariage [illegible]

Venise.					
1666 Venise.	Opéra italien.	Pompeo Magno.	Minato.	Cavalli.	Représenté sur le théâtre de San-Salvator.
1666 Ferrare.	Tournoi musical.	Les Six Lis.	Berni.	Manelli.	A l'occasion des noces du prince de Parme Ranuccio et de Marguerite de Savoie.
1666 Venise	Opéra italien.	Seleuco.	Minato.	Sartorio.	Représenté au théâtre de San-Salvator.
1666 Ferrare.	Opéra italien.	Les Efforts du Désir.	Perni.	Mastioli.	
1666 Venise.	Opéra italien.	Tito.	Beregani.	Cesti d'Arezzo.	
1666 Venise.	Opéra italien.	Zenobia.	Norris.	Boretti.	
1667.	Opera italien.	Alessandro Amante.	—	Boretti.	
1667 Venise.	Opéra italien.	Caduta Dielio Lejano.	—	Sartorio.	
1667 Vienne.	Opéra italien.	Hercule s'emparant de l'Immortalité.	—	Draghi.	
1667 Bologne.	Opera italien.	Muzio Scevola.	Minato.	Cavalli.	
1667 Venise.	Opéra italien.	Prosperita di Elio Sejano.	Minato.	Satorio.	
1667 Venise.	Opéra italien.	Tiranno Umiliato dell'Amore	Faustini.	Pallavicino.	Représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul.
1667 Venise.	Opéra italien	Tres Polotutor.	—	Stradella.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1668 Venise	Opéra italien.	Argène.	—	Cesti.	
1668 Venise.	Drame italien.	Biante.	—	Stradella.	
1668 Naples.	Opéra.	Eliogabale.	—	Boretti.	
1668.	Opéra italien.	Pomo d'Oro.	—	Cesti.	Représenté avec beaucoup d'apparat à la Cour de Léopold Ier.
1668 Venise.	Opéra italien.	Tiridate.	Marquis Bentivoglio.	Legrenzi.	Représenté sur le théâtre de San-Salvator.
1669 Venise.	Opéra italien.	Artaserse.	—	Grossi.	Représenté au théâtre des Saints-Jean-et-Paul.
1669 Vienne.	—	Altalanta.	—	Draghi.	
1669 Santa Rosalia.	Drame sacré.	Colomba Ferita.	—	Prozenzale.	Représenté au Monastère.
1669 Venise.	Opéra italien.	Genserico.	—	Partenio.	
1670 Venise.	Opéra italien.	Adelaïde, Regia. Principessa disasa.	—	Riva.	Représenté au théâtre Celli-Saloni.
1670.	Tragédie.	Amours de Vénus et d'Adonis.	M. de Visé.	—	A la reprise de la pièce en 1685 on y ajouta des divertissements de Char-

1670 Chambord	Ballet.	Bourgeois Gentilhomme	Molière.	Lulli.	Comédie-ballet avec divertissement qui obtint à Paris un très grand succès.
1670 Venise.	Opéra italien.	Ermelinda Regina.	—	Sartorio.	
1670 Vienne.	Opéra italien	Ifide	—	Draghi.	
1670 Vienne.	Opéra italien.	Penelope.	Minato.	Draghi.	
1670 Vienne.	Opera italien.	Prosperita di Elio Sejano.	Minato.	Draghi.	Représenté à l'occasion de l'anniversaire de la naissance de Léopold Ier.
Écrit vers 1670.	Opéra	Sort d'Andiomède	—	Charpentier. (Marc Antoine.)	
1671 Versailles	Opéra.	Amours de Diane. et d'Enetymion.	Guichard.	Sablière.	
1671 Vienne	Opéra italien.	Avidita di Mida.	—	Draghi.	
1671 Vienne.	Opéra italien.	Cidippe	—	Draghi.	
1671 Parme.	Opéra italien.	Dario in Babilonia.	—	Boretti.	
1671 Rome.	Opéra italien.	Ercole in Tebe.	—	Boretti.	
1671.	Pastorale.	Pomone.	Perrin.	Cambert.	C'est le premier opéra qui ait été représenté par l'Académie royale de musique.
1671.	Tragi-comédie.	Psyche.	—	Lulli.	Des fragments de musique ont été repris deux siècles après à l'Opéra-Comique.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1671 Venise.	Opéra italien.	Semiramide.	Moniglia.	Ziani.	Représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul.
1672 Venise.	Opéra italien.	Adelaïde.	—	Sartorio.	
1672 Vienne.	Opéra italien.	Atomi d'Epicure.	—	Draghi.	
1672 Venise.	Opéra italien.	Caligula Delirante.	—	Pagliardi.	
1672.	Opéra italien.	Claudio Cesare.	—	Boretti.	
1672.	Pastorale.	Fêtes de l'Amour et de Bacchus.	—	Lulli.	
1672 Vienne.	Opéra italien.	Gundelberg.	—	Draghi.	
1672 Angleterre.	Tragédie.	Macbeth.	—	Lock.	
1672 Bologne	Opera italien.	Marcello in Siracusa.	Noris.	Boretti.	Représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul en 1670 et à Bologne en 1672.
1672 Venise.	Opéra italien.	Orfeo.	Aurelio Aurelj.	Sartorio.	Représenté sur le théâtre de San-Salvator.
1672.	Pastorale.	Les Peines et les Plaisirs de l'Amour.	Gilbert.	Cambert.	C'est cette année que le roi Charles II donna la surintendance de sa musi-

1673 Bologne.	Opéra italien.	Antioco.	—	Carpani.	
1673 Paris.	Opéra.	Arts florissants.	—	Charpentier.	
1673.	Tragédie lyrique.	Cadmus et Hermione.	—	Lulli.	Eut beaucoup de succès. Le style en est noble, l'orchestration simple.
1673 Venise.	Opéra italien.	Costanza Trionfante.	—	Partenio.	
1673.	Opéra.	Domiziano.	—	Boretti.	
1673 Venise.	Opéra italien.	Maxence.	Bussani.	Sartorio.	Représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome.
1673 Venise.	Opéra italien.	Mensenzio.	—	Sartorio.	
1673 Parme.	Intermède italien.	Nave d'Enea.	Guidi	Uccellini.	
1673 Bologne.	Opéra italien.	Podesta Di Colognole	—	Buini.	Représenté sur le théâtre Formagliari.
1673 Vienne.	Divertissement musical.	Provare.	Minato.	Draghi.	Exécuté dans une fête à l'occasion du mariage de l'empereur Léopold avec l'impératrice Claudia.
1674 Bavière.	Opéra italien.	Conquista del Vello d'Oro in Colco.	—	Bernabei.	
1674 Vienne.	Opéra italien.	Diocleziano.	—	Pallavicino.	
1674 Bavière.	Opéra.	Fabrica di Corone.	—	Bernabei.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1674 Vienne.	Opéra italien.	Lanterna di Diogene.	Minato.	Draghi.	Cet ouvrage fut écrit pour le sacre de l'empereur Léopold et de l'impératrice Claudia.
1674 Venise.	Opéra italien.	Lisimaco.	Cristoforo Ivanowich.	Pagliardi.	Représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul.
1674 Venise.	Opéra italien.	Numa Pompilio.	Noris.	Pagliardi.	
1674 Londres.	Opéra.	Psyché.	Quinault.	Lock et Draghi.	
1674 Vienne.	Opéra italien.	L'Enlèvement des Sabines.	Minato.	Draghi.	Représenté à l'occasion de l'anniversaire de la naissance de Léopold Ier.
1675.	Opéra italien.	Almerice in Cipro.	—	Gaudio.	
1675.	Opéra-ballet.	Carnaval.	Molière, Benserade, Quinault.	Lulli.	
1675.	Tragédie.	Circé.	—	Charpentier.	Cette pièce a eté remaniée par Dancourt en 1705 et la musique refaite par Gilliers.
1675 Venise.	Opéra italien.	Divisione del Mondo.	—	Legrenzi.	
1675 Venise.	Opéra italien.	Enea in Italia.	—	Pallavicino.	
1675 Venise.	Opéra italien.	Eteocle e Polinice.	—	Legrenzi.	

1675 Parme.	Opéra italien.	Eventi di Filandro ed Edesta.	—	Uccellini.	
1675 Venise.	Opéra italien.	Medea in Atene.	Aurelj.	Zanetti.	Représenté à San-Mosé.
1675 Vienne.	Opera italien.	Les Fous abderitains	—	Draghi.	
1675 Vienne.	Opera italien.	Pyrrhus.	Minato.	Draghi.	Représenté le jour de l'anniversaire de la naissance de l'impératrice Claudia, par ordre de l'empereur Léopold Ier.
1675.	Tragedie lyrique.	Thesée.	Quinault	Lulli.	Partition intéressante. Chansons dansées.
1675 Vienne.	Opéra italien.	Turia Lucrezia.	Minato.	Draghi.	Representé sur le théâtre de San-Angiolo.
1675 Vienne.	Opera italien.	Zaleuco.	Minato.	Draghi.	Représente à l'anniversaire de la naissance de Léopold.
1676 Venise.	Opera italien.	Adone in Cipro.	—	Legrenzi.	
1676 Dorset Garden.	Opéra anglais.	Circé.	—	Banister.	
1676 Italie.	Opéra italien.	Diana ed Endimione.	—	Scarlatti.	
1676 Venise.	Opera italien.	Galeno.	—	Pallavicino.	
1676 Venise.	Opéra italien.	Germanico sul Reno.	—	Legrensi.	
1676 Vienne.	Opera italien.	Leonido in Tegea.	Minato.	Draghi.	Representé à la fête de la naissance de Léopold Ier en 1670.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1676 Vienne.	Opéra italien.	Lucrezia.	—	Draghi.	
1676 Bologne.	Opéra italien.	Oronte de Memphis.	Stanzani.	Franceschini.	
1676 Vienne.	Opéra italien.	Seleuco.	Minato.	Draghi	
1677 Londres	Opéra anglais.	Abelazor	-	Purcell.	Musique affectant les formes de la musique napolitaine. Style large mais un peu emphatique.
1677 Vienne.	Opéra.	Adriano sull' Monte Casio.	—	Draghi.	
1677 Venise.	Opéra italien.	Antonino e Pompejano.	—	Sartorio.	
1677.	Opéra.	Arsinoé.	—	Franceschini.	Représenté au théâtre Formagliari.
1677 Venise.	Opéra italien.	Astiage.	—	Viviani.	Représenté au théâtre des Saints-Jean-et-Paul.
1677 Vienne.	Opéra italien.	Chelonida.	—	Draghi.	
1677 Venise.	Opéra italien.	Elena Rapita da Paride.	—	Freschi.	
1677 Parme.	Opéra italien.	Giove di Elide Fulminato.	—	Uccellini.	
1677	Opéra	Giulio Cesare	—	Sartorio	

	opera.				la disgrâce de Quinault.
1677 Venise.	Opéra italien.	Nicodeme in Bitinia.	Matteo Giannini.	Grossi.	
1677 Vienne.	Opéra italien.	Rodogne.	Minato.	Draghi.	Représenté à l'occasion de l'anniversaire de la naissance de l'impératrice Eleonora.
1677 Vienne.	Opéra italien.	Silenzio. d'Arpocrate.	Minato.	Draghi.	
1677 Venise.	Opéra italien.	Totila.	Moris.	Legrenzi.	Représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul.
1677 Munich.	Opéra.	Alvida in Abo.	—	Bernabei	
1678 Venise.	Opera italien.	Anacreonte Tiranno.	Santurini.	Sartorio.	
1678 Venise.	Drame.	Arsinoé.	—	—	
1678 Venise.	Opéra italien.	Aurora in Atene	—	Zanetti.	Représenté au théâtre Santi-Giovanni-e-Paolo.
1678 Vienne.	Opéra italien.	Conquista. del Vello d'Oro.	—	Draghi.	
1678 Vienne.	Opera italien.	Creso.	—	Draghi.	
1678 Vienne.	Opéra italien.	Enea in Italia.	Draghi.	—	
1678 Venise.	Opera italien.	Ercole sull' Termodonte.	—	Sartorio.	
1678 Hambourg.	Opéra allemand.	La Fortune et la Chute de Séjan.	—	Strungk.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1678 Vienne	Opéra italien.	La Monarchie latine triomphante.	Minato.	Draghi.	Représenté à l'occasion de la naissance de l'archiduc Joseph.
1678.	Tragédie lyrique.	Psyché.	—	Lulli.	Cet ouvrage fut composé pendant la disgrâce de Quinault.
1678 Venise.	Opéra italien.	Sardanapalo.	Maderni.	Freschi.	Représenté sur le théâtre de San-Angiolo.
1678 Venise.	Opéra italien.	Sesto Tarquinio.	Badoaro.	Tommasi.	Représenté au théâtre de San-Salvatore.
1678 Vienne	Opéra italien.	Tempo di Deana in Taurica.	Minato.	Draghi.	
1678 Londres.	Opéra anglais.	Timon d'Athènes.	—	Purcell.	
1678 Venise	Opéra italien.	Vespasiano.	Corradi.	Pallavicino.	Représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome.
1678 Vienne.	Opéra italien.	Vincitor Magnanimo in tito quinto Flaminio.	Minato.	Draghi.	
1679 Venise.	Opéra italien.	Alessandro Magno in Sidone.	—	Ziani.	
1679 Hambourg	Opéra allemand.	Andromède et Persée.	—	Franck.	
1679 Bologne.	Drame.	Apollo in Tessaglia.	—	Franceschini.	

1679 Bologne.	Opéra italien.	Atide.		Perti.	Le premier acte a été composé par Tosi.
1679 Venise	Opéra italien.	Aurora.	—	Gianettini.	
1679 Vienne.	Opéra italien.	Baldracca.	—	Draghi.	
1679 Paris	Opéra.	Bellérophon.	Coneille, Fontenelle et Boileau.	Lulli.	Cette partition est le chef-d'œuvre de Lulli avant *Armide*.
1679 Venise.	Opéra italien.	Circe.	—	Freschi.	
1679 Hambourg.	Opéra	Don Pedro.	—	Franck.	
1679 Rome.	Opéra italien.	Dove Amore e Pieta.	—	Pasquini.	Représenté pour l'ouverture du théâtre Capranica.
1679 Venise.	Opéra italien.	Due Tiranni al Soglio.	—	Sertorio.	
Vers 1679 Hambourg.	Opéra allemand.	Esther.	—	Strungk.	
1679 Vienne	Opéra italien.	Flaminio.	—	Draghi.	
1679 Hambourg.	Opéra.	La Mère des Macchabées.	—	Franck.	
1679 Hambourg.	Opéra comique.	Michel et David.	—	Franck.	
1679 Venise	Opera italien.	Nerone.	Corradi	Pallavicino.	Représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome.
1679 Venise	Opéra italien.	La Ninfa Bizzarra.	Aurelj.	Ziani.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1680 Venise	Opéra italien.	Alcibiade.	—	Ziani.	
1680 Venise.	Opéra italien.	Berenice.	—	Freschi.	
1680 Venise.	Opéra italien.	Damina Placata.	—	Acciajaoli.	
1680 Rome.	Opéra italien.	Dori Ossia.	—	Apolloni.	
1680 Hambourg.	Opéra allemand.	Doris.	—	Strungk.	
1680 Hambourg.	Opéra.	Énée.	—	Franck.	
1680 Venise.	Opéra italien.	Traclito.	—	Niccolini.	
1680 Munich.	Opéra.	Ermione.	—	Bernabei.	
1680 Paris.	Comédie.	Les Fous divertissants.	Raymond.	Charpentier.	Représentée à la Comédie-Française.
1680 Londres.	Opéra anglais.	La Reine Indienne.	—	Purcell.	
1680 Hambourg.	Opéra comique allemand.	Jodelet.	—	Franck.	
1680	Intermède.	Litigio del Cielo	—	Bernabei	

Venise.					
1680 Venise.	Opéra italien.	Odoacre.	Bonis.	Varischino.	Cet opéra eut du succès car il fut repris à Bologne, à Vérone et à Trévise.
1680 Rome.	Opéra italien.	L'Honnêteté dans l'Amour.	—	Scarlatti.	
1680 Vienne.	Opéra italien.	La Patience de Socrate avec Deux Femmes.	—	Draghi.	
1680 Bologne.	Opéra italien.	Pendante di Carsia.	—	Bazzani	Représenté sur le théâtre de Formagliari.
1680.	Tragédie lyrique.	Proserpine.	Quinault.	Lulli.	Variété de rythmes; beaucoup de succès.
1680.	Opéra.	Retour du Printemps.	—	Charpentier.	
1680 Florence.	Opéra italien.	Ruberto.	Adimari.	Melani.	
1680 Bologne.	Opéra italien.	L'Heureuse Esclave.	Moniglia.	Ceste d'Arezzo.	La musique en fut refaite par Ziani et fut représentée à Vienne.
1680 Londres.	Opéra anglais.	Théodose ou la Force de l'Amour.	—	Purcell.	
1680 Venise.	Opéra italien.	Tomiri.	Medologo.	Vitali.	
1680 Bologne.	Opéra italien.	Tullia Superba.	Medalogo.	Freschi.	
1680 Vienne.	—	Les Predictions de Thébain.	Minato.	Draghi.	Fête théâtrale à l'occasion de la naissance de l'impératrice Éléonore.
1680 Londres.	Opéra anglais.	La Femme Vertueuse.	—	Purcell.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1681 Vienne.	Opéra.	Achille in Tessalia.	—	Draghi.	
1681 Hambourg.	Opéra.	Annibal.	—	Franck.	
1681 Venise.	Opéra italien.	Antioco il Grande.	—	Legrenzi.	
1681 Florence.	Opéra italien.	Le Geôlier de Soi-Même.	—	Melani.	
1681 Hambourg.	Opéra allemand.	Charitine.	—	Franck.	
1681 Venise.	Opéra italien.	Creso.	—	Legrenzi.	
1681 Venise.	Opéra italien.	Dionisio.	—	Partenio.	
1681 Venise.	Opéra italien.	Dionisio, owero la Virtu Trionfante.	—	Franceschini.	Une partie de la musique avait été composée par Partenio.
1681 Bologne.	Opéra italien.	Diporti d'Amore in Villa.	—	Sibelli.	Représenté au théâtre public.
1681 Bologne.	Opéra italien.	Erismonda.	—	Formagliari.	
1681 Hambourg.	Opéra allemand.	Filles de Cécrops.	—	Strungk.	
1681	Opéra italien.	Flora	—	Sartorio	

1681 Venise.	Opéra italien.	Irene e Costantino.	—	Gianettini.	
1681 Munich.	Opéra.	Marco Aurelio.	—	Steffani.	
1681 Venise.	Opéra italien.	Olimpia Vendicata.	Aurelj.	Freschi.	Représenté au théâtre de San-Angiolo.
1681 Venise.	Opéra italien.	Pausania.	—	Legrenzi.	
1681 Paris.	Comédie.	La Pierre Philosophale.	Corneille De Visé.	Charpentier.	N'eut que trois représentations à la Comédie-Française.
1681 Venise.	Opéra.	Pompeo Magno in Galicia.	Aurelj.	Freschi.	Représenté sur le théâtre de San-Angiolo.
1681 Hambourg.	Opéra.	Sémelé.	—	Franck.	
1681 Vienne.	Opéra italien.	Thémistocle in Persia	Minato.	Draghi.	
1681 Paris.	Opéra-ballet.	Triomphe de l'Amour.	Quinault et Benserade.	Lulli.	
1681 Venise.	Opéra italien	Ulysse chez les Phéaciens	—	Gandio.	Cet ouvrage fut représenté aussi à Venise, avec la musique d'Acciajuoli.
1682 Hambourg.	Opéra allemand.	Alceste.	—	Strungk.	
1682 Italie.	Opéra italien.	Argia	—	Apolloni.	
1682 Hambourg.	Opéra.	Attila	—	Franck	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1682 Venise.	Opéra italien.	Bassiano, Ossia il Maggiore.	—	Pallavicino.	
1682.	Opéra italien.	Chimera.	—	Draghi.	
1682 Hambourg.	Opéra.	Dioclétien.	—	Franck	
1682 Venise.	Opéra italien.	Flavio Cuniberto.	—	Partenio.	
1682 Venise.	Opéra italien.	Girello.	—	Acciajuoli.	
1682 Venise.	Opéra italien.	Guilio Cesare Trionfante.	—	Freschi.	
1682 Venise.	Divertissement.	Le Mont-Chimère	Minato.	Draghi.	Représenté dans une salle disposée à cet effet dans les jardins de l'empereur.
1682 Mantoue.	Opéra italien.	Ottaviano Cesare-Augusto.	Beregani.	Legrenzi.	
1682.	Tragédie lyrique.	Persée.	Quinault.	Lulli.	Une des meilleures partitions de Lulli.
1682 Vienne.	Opéra italien.	Statagenni di Biante.	Minato.	Draghi.	
1682 Marseille.	Opéra.	Triomphe de la Paix.	—	Gaultier.	Bon musicien et habile claveciniste; le compositeur avait établi un opéra

1683 Italie.	Opéra italien.	Astiage.	—	Apolloni.	
1683 Bologne.	Opera italien.	Cleobulo.	—	Gabrieli Domenico.	
1683 Londres.	Opera anglais.	Divertissement théâtral.	—	Purcell.	
1683 Venise.	Opéra italien.	Due Cesari	—	Legrenzi.	
1683 Bologne.	Opéra italien.	Gige in Lidia.	—	Gabrielo.	
1683.	Divertissement.	Lira d'Orfeo.	Minato.	Draghi.	Représenté à Vienne par ordre de l'empereur Léopold.
1683 Venise.	Opéra italien.	Marzio Coriolano.	Silvani.	Perti.	
1683 Venise.	Opéra italien.	Re Infante.	Noris.	Pallavicino.	
1683 Venise.	Opera italien	Thémistocle en exil.	Mortelli.	Zanetti	
1683 Hambourg.	Opéra allemand.	Thesée.	—	Strungk.	
1683 Hambourg.	Opéra allemand.	Vespasien.	—	Franck.	
1684 Paris.	Tragédie lyrique.	Amadis de Gaule.	Quinault.	Lulli.	Cet ouvrage excita l'admiration de la Cour et de la ville.
1684 Bologne.	Opera italien.	Amorosa preda de Paride.	—	Bassani.	
1684 Allemagne.	Opéra.	Crésus.	Foertsch.		

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1684 Bologne.	Opéra italien.	Elenaura Fuggitiva.	—	Sibelli.	Représenté au théâtre Formagliari.
1684 Venise.	Opéra italien.	Phalaris, Tyran d'Agrigente.	—	Bassani.	
1684 Venise.	Opéra italien.	Le Couronnement de Darius.	—	Freschi.	
1684 Venise.	Opéra italien.	Licinio Imporatore.	Noris.	Pallavicino.	Représenté au théâtre Saint-Jean-Chrysostome.
1684 Naples.	Opéra italien.	Pompeo.	—	Scarlatti.	
1684 Venise.	Opéra italien.	Publio Elio Pertinaa.	—	Legrenzi.	
1684 Hambourg.	Opéra allemand.	Semiramis.	—	Strungk.	
1684 Venise.	Opéra.	Trajano.	Noris.	Tosi.	Représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul.
1685 Londres.	Opéra.	Albion and Albanius.	Dryden.	Grabu.	
1685	Opéra anglais.	Arsinoé.	—	Clayton.	Premier ouvrage représenté avec des paroles anglaises.
1685 Allemagne.	Opéra.	Chose Impossible.	—	Foertsch.	
1685	Opéra italien.	Clearco in Negro-	—	Grabrieli	

1685.	—	Églogue de Versailles.	Quinault.	Lulli.	
1685 Hambourg.	Opéra allemand.	Floretto.	—	Strungk.	
1685 Venise.	Mélodrame.	Genserico.	—	Nicolini.	
1685 Paris.	—	Idylle de la paix.	Racine.	Lulli.	Le même sujet a été traité par Quinault.
1685 Venise.	Opéra italien.	Massimo Puppiemo.	Aurelj.	Pallavicino.	
1685 Vienne.	—	Nere Azioni di tempe.	—	Draghi.	
1685 Vienne.	Opéra italien.	Le Palladium à Rome.	Minato.	Draghi.	
1685 Venise.	Opéra italien.	Penelope la Casta.	Noris.	Nicolini.	
1685 Vienne.	Opéra italien.	La Piu Generosa Spartanata.	Minato.	Draghi.	
1685 Venise.	Opéra italien.	Recimero, Re de Vandali.	Noris.	Pallavicino.	Représenté au théâtre de Saint-Jean-Chrysostome.
1685 Vienne.	Divertissement.	Recreazioni di tempe.	—	Draghi.	Représenté pour le jour anniversaire de la naissance de l'impératrice Éleonore.
1685 Vienne.	Ballet.	Risarcimento della ruotta.	—	Draghi.	Exécuté pour la fête de l'impératrice Éleonora.
1685 Venise.	Opéra italien.	Rodoaldo, Re d'Italia.	Stanzani.	Gabrieli.	Représenté sur le théâtre de San-Mosé.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1685.	Tragédie lyrique.	Roland.	Quinault.	Lulli.	Opéra que Lulli regardait comme la meilleure de ses œuvres.
1685 Vienne.	Scène et Sérénade.	Sacrifizio d'Amore.	—	Draghi.	Exécutée à l'occasion des noces du duc de Bavière avec l'archiduchesse d'Autriche.
1685.	Opéra italien.	Servio Tullio.	Terzago.	Steffani	Représenté pour le mariage de Maximilien - Emmanuel avec l'archiduchesse d'Autriche.
1685.	Opéra sérieux.	Solone.	—	Steffani.	Représenté à Brunswick.
1685 Fontainebleau.	Opéra ballet.	Temple de la Paix.	Quinault.	Lulli.	
1685 Venise.	Opéra italien.	Theodora. Augusta.	Morselli.	Gabrieli.	Représenté à Bologne avec de nombreux changements faits par Rapparini et Perti.
1685 Venise.	—	Thésée au milieu des Femmes.	Aurelj.	Freschi.	Représenté sur le théâtre de San-Angiolo.
1685 Venise.	Opéra italien.	Tullio Ostillo.	Morselli.	Ziani.	Représenté sur le théâtre de San-Salvatore.
1686.	Pastorale.	Acis et Galatée.	Campiston.	Lulli.	La musique eut du succès et l'ouvrage fut repris huit fois.
1686 Paris.	Tragédie lyrique.	Armide et Renaud.	Quinault.	Lulli.	Style élégant ; situations intéressantes.
1686	Opéra	Cara Mustapha	—	Franck	

1686 Venise.	Opéra italien.	Demone amante o Giugurta	—	Pollarolo.	
1686 Venise.	Opéra italien.	Didone délirante.	—	Pallavicino.	
1686 Florence.	Opéra italien.	Flavio.	—	Perti.	
1686 Parme.	Opéra italien.	Furio camillo.	—	Sabadini.	
1686 Venise.	Opéra italien.	Les généreux débats entre César et Pompée.	—	Gabrieli.	
1686 Venise.	Opéra italien.	Lycurgue ou l'Aveugle à la vue perçante.	Noris.	Pollarolo.	
1686.	Opéra italien.	Penelope la Casta.	Noris.	Pallavicino.	
1686 Vienne.	Divertissement.	Les balourdises O. P. l'h. P.	—	Generali.	
1686 Vienne.	Opéra italien.	Studio d'amore.	Minato.	Draghi.	
1686 Venise.	Opéra italien.	Le Vice puni et la Vertu récompensée.	Aurelj.	Orgiani.	
1687 Brunswick.	Opera allemand.	Alarico in Baltha.	—	Steffani.	
1687 Venise.	Opéra italien.	Amazzone corsara.	—	Pallavicino.	
1687 Nantes.	Opéra	Ariane.	Perrin.	Cambert.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1687 Plaisance.	Opéra italien.	Didio Giuliano.	—	Sabadini.	
1687 Venise.	Opéra italien.	Deoclete.	—	Orgiani.	
1687 Venise.	Opéra italien.	Elmiro, Re di Corinto.	—	Pallavicino.	
1687 Venise.	Opéra italien	Maurizio.	Morselli.	Gabrieli.	
1687 Ferrare.	Drame sacré.	La Mort trompa.	Ambrosini.	Bassani.	
1687 Vienne.	- -	Vendetta dell' Onesta.	Minato.	Draghi.	
1687 Vienne.	Opéra italien	Vittoria della Fortezza.	Minato.	Draghi.	C'est l'introduction d'un ballet exécuté en l'honneur de l'impératrice, femme de Léopold Ier.
1687 Venise.	Opéra italien.	Zenocrate ambasciadore.	Antonio.	Porfiri.	
1687 Parme.	Opéra italien.	Zenone Tiranno	—	Sabadini.	
1688 Rome.	Mélodrame.	Aldimiro Overe Favor.	—	Totis.	
1688 Allemagne.	Opéra.	Alexandre à Sidon.	—	Foertsch.	

1688 Venise.	Opéra italien.	Carlo il Grande.	—	Gabrieli.	
1688 Bologne.	Opéra italien.	Catone il Giovane.	—	Monari.	
1688 Venise.	Opéra italien.	Corilda o l'Amor trionfante.	—	Rossi.	Représenté au théâtre de San-Mosé.
1688 Allemagne.	Opéra.	Eugenie.	—	Foertsch.	
1688 Venise.	Opéra allemand.	La Fortune à travers les Disgrâces.	—	Schnyder. Wartensée.	
1688 Venise.	Opéra italien.	Jérusalem délivrée.	—	Pallavicino.	
1688 Munich.	Opéra italien.	Gloria festeggiante.	—	Bernabei.	
1688 Venise.	Opéra italien.	Gordiano.	—	Gabrieli.	
1688 Venise.	Opéra italien.	La Ruse triomphante.	—	Zeani.	
1688 Bologne.	Opéra italien.	Lisimaque réconcilié avec Alexandre.	Sinibaldi.	Segrenzi.	
1688 Vienne.	Opéra italien.	Le Mari aime plus.	Minato.	Draghi.	
1688 Vienne.	Opéra italien.	La Femme aime mieux.	Minato.	Draghi.	Représenté le jour anniversaire de la naissance de l'empereur Léopold.
1688 Munich.	Opéra italien.	Niobe, Regina Dirtebe.	—	Barnabei.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1688 Venise.	Opéra italien.	Orazio.	—	Tosi.	Représenté au théâtre Saint-Jean-Chrysostome.
1688 Venise.	Opéra italien.	Ottone il Grande.	Silvani.	Biego.	
1688 Venise.	Opéra italien.	Le Supplice des Yeux.	—	Rossi.	Représenté au théâtre de San-Mosé.
1688 Vienne.	Opéra italien.	Tanisia.	—	Draghi.	
1688.	Opéra.	Zéphire et Flore.	Duboulay.	Lulli, Louis Lulli, Jean.	
1689 Vienne.	Opéra.	Accidenti d'Amore.	—	Bernabei.	
1689 Venise.	Opéra italien.	Amulio e Numitore.	—	Tosi.	Représenté au théâtre Saint-Jean-Chrysostome.
1689 Dresde.	Opéra italien.	Antiope.	—	Pallavicino. Strunck.	
1689 Venise.	Opéra italien.	Antonino e Pompeiano.	—	Pollarolo	
1689 Allemagne.	Opéra.	Caïn et Abel.	—	Foertsch.	
1689 Allemagne.	Opéra.	Cimbria.	—	Foertsch Jean-Philippe.	

1689 Venise.	Opéra italien.	Favore Degli Dei.		[illegible]	
1689 Venise	Opéra italien.	Gare Dell Inganno.	—	Orgiani.	Représenté au théâtre de San-Mosé.
1689 Copenhague.	Opéra allemand	Gotter Streit.	—	Schindler.	
1689 Venise.	Opéra italien.	Le Grand Tamerlan.	—	Zéani.	
1689 Florence.	Opéra italien.	Le Couronnement de Darius.	—	Perti.	
1689 Venise.	Opéra italien.	Pertinace.	—	Biego.	
1689 Vienne.	Opéra italien.	Les heureuses Planètes.	Minato.	Draghi.	Épithalame musical composé à l'occasion du mariage de Charles II, roi d'Espagne, avec Marie-Anne.
1689 Vienne.	Opéra italien.	Pimmalione in Cipro.	—	Draghi.	Représenté à l'occasion du jour de la naissance de Léopold I[er].
1689 Bologne.	Opéra italien.	Ratto del Sabine.	Nicolò Minato.	Draghi.	
1689 Vienne.	Opéra italien.	Rosaura o vero Amore figlio.	Malvezzi.	Draghi.	
1689 Venise.	Opéra italien.	Rosaura.	Arcoleo.	Perti.	Représenté sur le théâtre de San-Angiolo
1689 Paris.	Tragédie lyrique.	Thétis et Pélée.	Fontenelle.	Colasse.	A l'occasion de cet opéra, Colasse, élève de Lulli, fut accusé de copier son maître
1689 Allemagne	Opéra	Xerxès.	—	Foertsch.	
1690 Venise.	Opéra italien.	L'Amante Eroe.	—	Ziani.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1690 Venise.	Opéra italien.	Amor De Curzio.	—	Algisi.	
1690 Paris.	Tragédie.	Athalie.	Racine.	Moreau.	Style simple et empreint de la tonalité du plain-chant.
1690 Venise.	Opéra italien.	Creonte.	—	Ziani.	
1690 Londres.	Opéra anglais.	Dioclétien.	—	Purcell.	
1690 Allemagne.	Opéra allemand.	Don Quichotte.	—	Foertsch.	
1690.	Tragédie-opéra.	Énée et Lavinie.	Fontenelle.	Colasse.	Ouvrage promptement tombé.
1690 Venise.	Opéra italien.	Engelberta.	—	Albinoni.	
1690 Munich.	Opéra italien.	Eraclio.	—	Bernabei.	
1690 Venise.	Opéra italien.	Falsirena.	—	Ziani.	
1690.	Opéra de circonstance.	Fêtes de Ruel.	—	Charpentier.	Non représenté.
1690 Ferrare.	Opéra italien.	Genevra Infanta Delozia.	—	Bassani.	
1690 Venise.	Opéra italien.	Gloria d'Amore.	—	Sabadini.	

Rome.					
1690 Paris.	Opéra comique.	Jugement de Paris.	—	Charpentier.	
1690 Hambourg.	Opéra allemand.	Mort du Grand Pan.	—	Bronner.	
1690 Naples.	Opéra italien.	Le Mal.	—	Scarlatti.	
1690 Paris.	Opéra.	Orphée.	Duboulay.	Louis Lulli.	Jean-Baptiste Lulli avait aidé Louis dans la composition de cet ouvrage qui n'eut aucun succès.
1690 Naples.	Drame.	Pandora.	—	Orsino.	
1690 Venise.	Opéra italien.	Pirro e Demetrio.	Morselli.	Tosi.	
1690 Vienne.	Opéra italien.	La Reine des Volsques.	Minato.	Draghi.	Représenté pour le jour de la naissance de l'impératrice Éléonore.
1690 Allemagne.	Opéra.	Talestri.	Scarselli.	Foertsch.	
1690 Londres.	Opéra anglais.	La Tempête.	Dryden.	Purcell.	
1690 Venise.	Opéra italien	Trionfo della Continenza.	Corradi.	Alghisi.	Représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul.
1691.	Opéra italien.	Abegail.	—	Bacci.	
1691 Venise.	Opéra italien.	Aboino in Italia.	—	Tosi.	
1691 Venise.	Opéra italien.	Aboino in Italia.	—	Pollarolo.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1691.	Opéra.	Almerinda.	—	Boniventi.	
1691 Munich.	Opéra bouffe.	Ambizione Fulminata.	—	Tori.	
1691 Londres.	Opéra anglais.	Amphitryon.	—	Purcell.	C'est un des meilleurs ouvrages de ce compositeur distingué.
1691 Hambourg.	Opéra allemand.	Ariane.	—	Conradi.	
1691 Florence.	Opéra italien.	Brenno in Efeso.	—	Perti.	
1691.	Pastorale.	Coronis.	Chappu Jean.	Glatti.	
1691 Hambourg.	Opéra allemand.	Diogène.	—	Conradi.	
1691.	Opéra anglais.	Le Nœud.	—	Purcell.	
1691 Venise.	Opéra italien.	Le Couronnement de Xerxès.	—	Tosi.	
1691 Florence.	Opéra italien.	La Ruse déjouée.	—	Perti.	
1691 Londres.	Opéra anglais.	Le Roi Arthur.	—	Purcell.	
1691	Opéra italien	Morte Deluso	Céallis	Ziani	

1691 Venise.	Opéra italien.	La Paix conclue.	Morselli.	Pollaroli.	Représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome.
1691 Vienne.	Opéra italien.	Le Renouveau.	Minato.	Draghi.	Représenté pour la naissance de l'empereur Léopold.
1691 Vienne.	Opéra italien.	Le Tyran trompé.	—	Orgiani.	Représenté sur le théâtre de la Piazza.
1691 Vienne.	Opéra italien.	Tributo de Sari.	—	Draghi.	
1691.	Opéra italien.	Vénus déguisée.	Scappi.	Molinari	
1691 Venise.	Opéra italien.	La Vertu triomphante.	Silvani.	Ziani.	
1692 Brunswick.	Opéra allemand.	Alcide.	—	Steffani.	
1692 Vienne.	Opéra.	Camella.	—	Buononcini.	
1692 Hambourg.	Opéra allemand.	Carolus Magnus.	—	Conradi.	
1692 Angleterre.	Opéra anglais.	La Reine des Fées.	—	Purcell.	
1692 Vienne.	Opéra italien.	Fedelda e Generosita.	—	Draghi.	
1692 Florence.	Opéra italien.	Furio Camillo.	—	Perti.	
1692 Venise.	Opéra italien.	Gelidaura.	—	Puesdena.	
1692 Venise.	Opéra italien.	Ibraim Sultano	—	Pollarolo.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1692 Wolfenbüttel.	Pastorale allemande.	Ismène.	—	Keiser.	
1692 Venise.	Opéra italien.	Jefte.	—	Gollarolo.	
1692 Hambourg.	Opéra allemand.	Jérusalem.	—	Conradi.	
1692 Vienne.	Opéra italien.	Merito Uniforma.	Minato.	Draghi.	Ce petit ouvrage a servi d'introduction à un ballet.
1692 Milan.	Opéra italien.	Ninfa Ap llo	Lemene.	Badia.	Représenté plusieurs fois, cet ouvrage a eu du succès.
1692 Angleterre.	Tragédie.	Œdipe.	—	Purcell.	
1692 Venise.	Opéra italien.	Onorio in Roma.	Lulli.	Ciampi.	Représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome.
1692 Venise.	Opéra italien.	Oppresso Sollevato.	—	Sebenico.	Représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul.
1692 Munich.	Opéra italien.	Les Charmes du Printemps.	—	Tori.	
1692 Venise.	Opéra italien.	Rosalinda.	—	Capelli.	Cet opéra fut joué à Rovigo sous le titre de *Erginia Mascherata* en 1717.
1692 Vienne.	Opéra italien.	Varieta di Fortuna.	Minato.	Draghi.	
1692 Londres.	Pièce de Southern.	Wive's excuse.	—	Finger.	

		ou le Triomphe d'Hercule.		Louis Lulli.	de là sa chute.
1693 Bologne.	Opéra italien.	Amilcare.	—	Colonna.	
1693 Venise.	Opera italien.	Amor Figlio del Merito.	—	Ziani.	
1693 Sienne.	Opéra italien.	Amor fra gli Impossibili.	—	Cambelli.	
1693 Vienne.	Opéra italien.	Amore in Sogno.	—	Draghi.	
1693 Venise.	Opéra italien.	Avvenimenti.	—	Pollarolo.	
1693 Wolfenbüttel.	Opéra.	Basilius.	—	Keiser.	
1693 Opéra Paris.	Tragédie lyrique.	Didon.	Mme Gillot de Saintonge	Desmarest.	
1693 Hambourg.	Opéra dramatique.	Écho et Narcisse.	—	Bronner.	
1693 Hambourg.	Opéra.	Erindo.	—	Cousser.	
1693 Venise.	Opéra italien.	La Force de la Vertu.	—	Pollarolo.	
1693 Hambourg.	Opéra allemand.	Gensericus.	—	Conradi.	
1693 Venise.	Opéra italien.	Giustino.	Zeno.	Lotti.	
1693.	Tragédie lyrique.	Médée.	Corneille.	Charpentier.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1693.	Opéra italien.	Nerone Fatto Cesaro	Noris.	Perti.	Représenté au théâtre de San-Salvatore.
1693 Londres.	Opéra anglais.	Le Vieux Célibataire.	—	Purcell.	
1693.	Opéra italien.	Les Plaintes de la Vertu.	Minato.	Draghi.	Cet ouvrage n'a pas été représenté en public, mais seulement à la Cour de Vienne.
1693 Vienne.	Opéra italien.	Les Perles les plus précieuses.	Minato.	Draghi.	
1693 Hambourg.	Opéra allemand.	Pygmalion.	—	Conradi.	
1693 Venise.	Opéra italien.	Rosalinda.	Marchi.	Ziani.	Représenté sous le titre de *Erginia Immascherata*. Eut un grand succès.
1693 Venise.	Opéra italien.	L'Heureux Esclave	—	Gianettini.	
1693 Hambourg.	Opéra allemand.	Segismond.	—	Conradi.	
1693 Rome.	Opéra italien.	Theodora.	—	Scarlatti.	
1693 Venise.	Opéra italien.	Trionfo dell' Innocenza.	Rinaldo Ciallis.	Lotti.	
1694 Venise.	Opéra.	Alfonso Primo.	—	Pollarolo.	
1694 Venise.	Opéra italien.	Amage Regina.	—	Pollarolo.	

1694 Bologne.	Opéra italien.	Bernarda.	—	Righi.	
1694 Paris.	Tragédie lyrique	Céphale et Procris.	Duché.	Melle la Guerre.	
1694 Paris.	Tragédie lyrique.	Circé.	Mme de Saintonge.	Desmarets.	
1694 Hambourg.	Opéra allemand.	Combat de la Fidélité.	—	Krieger.	
1694 Rome.	Opéra italien.	Costanza.	—	Mazzoni.	
1694 Londres.	Opéra anglais.	Le Fourbe.	—	Purcell.	
1694 Venise.	Opéra italien.	La Folie supposée d'Ulysse.	—	Ziani.	
1694 Hambourg.	Opéra.	Hercule.	—	Krieger.	
1694 Angleterre.	Opéra anglais.	Le Beau Marié.	—	Purcell.	
1694 Venise.	Opéra italien.	Moglie Nemica.	Silvani.	Ziani.	
1694 Naples.	Opera italien.	Odoacre.	Bonis.	Scarlatti.	
1694 Bologne.	Opéra italien.	Olimpia Vendicata.	Aurelj.	Freschi.	
1694 Vienne.	Opéra italien.	Assequio della Poesia.	—	Draghi.	
1694 Venise.	Opéra italien.	Palmacini.	—	Albioni.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR	NOTE.
1694 Vienne.	Opéra italien.	Le Thébain Pélopidas.	Minato.	Draghi.	
1694 Hambourg.	Opéra.	Porus.	—	Cousser.	
1694 Hambourg.	Opéra allemand.	Pyrame et Thisbé.	—	Cousser.	
1694 Bologne.	Opéra italien.	Re Infante.	Noris.	Perti.	
1694 Venise	Opéra italien.	Heureuse Servitude.	Galazzi.	Pollarolo.	
1694 Rome.	Opéra italien.	Serse.	—	Bononcini.	
1694 Rome.	Opéra italien.	Tullio Ostilio.	—	Bononcini.	
1694 Hambourg.	Opéra.	Vénus.	—	Bronner	
1694 Venise.	Opéra italien.	Zenebia Regina.	Marchi.	Albioni.	Représenté sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul.
1695 Hambourg.	Opéra allemand.	Alexandre l'Orgueilleux.	—	Steffani.	
1695.	Opéra.	Almiro, Re di Corinto.	—	Pignati.	Représenté au théâtre San-Giovanni.
1695.	Opéra-ballet.	Amours de Momus.	Duchi.	Desmarets.	

1695 Angleterre.	Opera anglais.	Bonduca.	—	Purcell.	
1695 Vienne.	Opéra italien.	La Chevelure de Bérénice.	—	Draghi.	
1695 Venise.	Opéra italien.	Costanza Vince il Destino.	—	Pignati.	Représenté au théâtre San-Giovanni.
1695 Angleterre.	Opéra anglais.	Dido and Aeneas.	—	Purcell.	
1695 Venise	Opéra italien.	Domicio	—	Ziani.	
1695 Venise.	Opéra italien.	Ermione.	—	Gianettini.	
1695 Vienne.	Opéra italien.	La Fausse Cécité d'Antiochus	—	Draghi.	
1695 Vienne.	Opéra italien.	Les Industries amoureuses.	—	Draghi.	
1695 Venise.	Opéra italien.	Irène.	—	Pollarolo.	
1695 Venise.	Opéra italien.	Laodecea e Berenice.	Noris.	Perti.	Représenté au théâtre San-Salvatore.
1695.	Opéra comique anglais.	Amour pour Amour.	Congreve.	Finger.	Représenté au théâtre de Lincoln's-inn-Fields.
1695 Vienne	Opéra italien.	Magnanimita di Marco.	Cupida	Draghi.	Représenté à l'occasion de la fête de l'empereur Léopold Ier.
1695 Venise.	Tragédie pastorale	Le Berger d'Amphrise.	Roberti.	Pollarolo.	C'est une pièce mythologique dans le goût de ce temps.
1695 Venise.	Opéra italien.	Le Prince sauvage.	Silvani.	Gasparini.	Représenté sur le théâtre de San-Angiolo.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1695 Venise.	Opéra italien.	Prodegio dell' Innocenza.	Fulgenzio Guazzi.	Albinoni.	
1695 Mantoue.	Opéra italien.	Romolo E. Remo Pastori.	—	Galuppi.	
1695.	Opéra-ballet.	Les Saisons.	—	Louis Lulli. Colasse.	
1695 Bologne.	Opéra italien.	Le Sage devenu fou.	—	Ciari.	Représenté sur le théâtre public.
1695.	Tragédie lyrique	Théagène et Chariclée.	Duché.	Desmarets.	
1695.	Divertissement.	Vendanges de Suresnes.	Dancourt.	Gilliers.	
1695 Vienne.	Divertissement.	Virtu Regie.	Minato.	Draghi.	
1696.	Opéra.	Ariane et Bacchus.	Saint-Jean.	Marais.	
1696 Venise.	Opéra italien.	Basilio Re d'Oriente.	—	Navara.	
1696 Venise.	Opéra italien.	Clotilde.	—	Ruggeri.	
1696 Pistoie.	Opéra italien.	Conte di Bacheville.	—	Bassani.	
1696	Opéra italien.	Costanza in Trionfo.	—	Ziani.	

1696 Bologne.	Opéra italien.	Dafne.	—	Aldobrandini.	
1696 Parme.	Opéra italien.	Eraclea.	—	Sabadini.	
1696 Venise.	Opéra italien.	Eumene.	—	Ziani	
1696 Bologne.	Opéra italien.	Les Intrigues amoureuses.	—	Aldobrandini.	
1696.	Tragédie lyrique.	Jason ou la Toison d'Or.	Rousseau.	Colasse.	L'auteur des odes faisait bon marché de ses œuvres lyriques. « Elles sont ma honte, disait-il. »
1696.	—	Les Amours de Mars et de Vénus.	Motteaux.	Finger.	
1696 Hambourg.	Opéra allemand.	Mahomet.		Keiser.	
1696 Venise.	Opéra italien.	Mariamme.	Burlini.	Raggeri.	
1696.	Opéra	Naissance de Vénus.	Pic.	Colasse.	Représenté à l'Académie royale de musique.
1696 Gorzee	Opéra italien.	Odio Placato.	Silvani.	Botteoni.	
1696	Opéra italien.	Ottone.	Frigimelica	Pollarolo.	
1696 Bologne.	Opéra italien.	Proserpina Rapita.	Strozzi.	Sacrati.	Représenté au théâtre de San-Mose.
1696 Hambourg.	Opéra allemand.	Roland.	—	Steffani.	
1696 Venise.	Opéra italien.	Rosimonda.	Roberti.	Pollarolo.	Représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1696 Venise.	Opéra italien.	Sigismondo Primo.	Grimani.	Pietro Romolo Pignata.	
1696 Venise.	Opéra pastoral.	Tirsi.	Zeno.	Caldara.	
1696 Bologne.	Tragédie lyrique.	Tommaso Moro.	Piantini.	Orlandi.	Cinq tragédies furent composées sur ce sujet en Italie.
1696 Venise.	Opéra italien.	Zenone Imperatore.	Marchi.	Albioni.	Représenté sur le théâtre de San-Cassiano.
1697 Vienne.	Opéra.	Adalberto Evvero la Forza.	—	Draghi.	
1697 Hambourg.	Opéra allemand.	Adonis.	—	Keiser.	
1697 Rome.	Drame musical.	Ajace.	Alverara.	—	
1697 Hambourg.	Opéra allemand.	Alcebeade.	—	Steffani.	
1697.	Opéra italien.	Alfonso.	—	Mancini.	
1697 Vienne.	Opéra italien.	Amor per Virtu.		Draghi.	
1697 Venise.	Opéra italien.	Amore e Dovere.	—	Pollarolo.	
1697.	—	L'Anatomiste ou le	Ravenserafo.	Finger.	

1697.	Opéra anglais.	Brutus à Albe.	—	Purcell.	
1697 Plaisance.	Opéra italien.	Circe Abbandonata.	—	Pollarolo.	
1697 Venise.	Opera italien.	Erifile.	—	Ariosti.	
1697.	Opéra-ballet.	Europe galante.	Lamotte.	Campra.	
1697 Venise.	Opéra italien.	Forza d'Amore.	—	Pollarolo.	
1697 Venise.	Opéra italien.	Le Jugement de Salomon.	—	Ziani.	
1697 Trévise.	Opéra italien.	La Ruse sans danger.	—	Pignati	
1697 Hambourg.	Opéra allemand.	Irène.	—	Keiser.	
1697 Hambourg.	Opera.	Jason.	—	Cousser.	
1697.	Tragédie lyrique.	Méduse.	Boyer.	Gervais.	
1697 Anspach.	Opéra pastoral.	Narciso.	Zeno.	Pistocchi.	Représenté sur le théâtre de la Cour.
1697 Turin	Opéra italien.	Ottaviano.	Beregani.	Aldobrandini.	
1697 Vienne.	Divertissement musical.	Les Pyramides d'Egypte.	Minato.	Draghi.	Représenté à la Cour le jour anniversaire de la naissance de l'impératrice Éléonore.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1697 Naples.	Opéra italien.	Pirroe Demetrio.	—	Scarlatti.	
1697 Venise.	Opéra italien.	Promessa Serbata al Primo.	—	Caldara.	
1697 Venise.	Opéra italien.	Regi Equivoci.	Noris.	Pollarolo.	
1697.	Comédie avec divertissement.	Retour des Officiers.	Dancourt.	Gilliers.	Il n'y a pas d'autre musique dans cette pièce que l'ouverture et des couplets pendant la kermesse.
1697 Venise.	Opéra italien.	Rivali Generosi.	Zeno.	Vignati.	Représenté sur le théâtre de San-Salvatore.
1697 Venise.	Opéra italien.	Tigrane, Re d'Armenia.	Coradi.	Albinoni.	
1697 Vienne.	Opéra italien.	La Tyrannie domptée.	Minato.	Draghi.	Représenté pour la fête de l'impératrice.
1697 Venise	Opéra italien.	Tito Manlio.	Noris.	Pollarolo.	Représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome.
1697 Venise.	Opéra italien.	Trionfo della Continenza.	Sandrinelli.	Caldara.	Exécuté dans l'oratoire de la Madone della Fava.
1697 Paris.	Tragédie avec prologue.	Vénus et Adonis.	Rousseau.	Desmarets.	Cet ouvrage a eu un certain succès.
1697 Venise.	Opéra italien.	Virtu sublimata dal Grande	Aurelj.	Ziani.	Représenté sur le théâtre du Canal-Royal.

1698 Florence.	Opéra.	Apollo Geloso.	—	Perti.	
1698 Vienne.	Opéra.	Arbace, Fondatore.	—	Draghi.	
1698 Hambourg.	Opéra allemand.	Atalante.	—	Steffani.	
1698 Vienne.	Opéra italien.	La Délicieuse Retraite de Lucullus.	—	Draghi.	
1698 Parme.	Oratorio.	Disegni della Divina Sapienza.	—	Sabadini.	
1698 Venise.	Opéra italien.	Egisto, Re di Cipro.	—	Pollarolo.	
1698.	Opéra-ballet.	Fêtes galantes.	Duchi.	Desmarets.	
1698 Venise.	Opéra italien.	Finto Esau.	—	Pacelli.	
1698 Onolzback.	Opéra comique.	Foi gardée.	—	Boxberg.	
1698 Vienne.	Opéra italien.	Idea del Felice Governo.	—	Draghi.	
1698 Venise.	Opéra italien.	L'Ingratitude payée.	—	Albinoni.	
1698 Hambourg.	Opéra allemand.	Janus.	—	Keiser.	
1698.	Opéra comique.	Jugement de Paris.	—	Eccles.	
1698 Venise.	Opera italien.	Marzio Coriolano.	Noris.	Pollardi.	Représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR	COMPOSITEUR.	NOTE.
1698 Venise.	Opéra italien.	Odoardo.	Zeno.	Ziani.	
1698 Hambourg.	Opéra allemand.	Pomme d'Or	—	Keiser.	
1698 Naples.	Opéra italien.	Prigi Oniero superbo	—	Scarlatti.	
1698 Venise.	Opéra italien.	Primislao Ier.	Corradi.	Albinoni.	Représenté sur le théâtre de San-Cassiano.
1698 Venise.	Opéra italien.	Radamisto.	Marchi.	Albioni.	Représenté sur le théâtre de San-Angiolo.
1698 Londres.	—	Rinaldo E. Admira.	—	Eccles.	Eccles était le chef d'orchestre de la reine.
1698 Venise.	Opéra italien.	La Prudente Folie de Junius Brutus.	Lotti.	Ruggeri.	Represente sur le théâtre des Saints-Jean-et-Paul.
1698 Onolzback.	Opéra comique.	Sardanapale.	—	Boxberg.	
1698 Reggio.	Opéra italien.	Ulysse méconnu dans Ithaque.	—	Pollarolo.	
1699 Venise.	Opéra italien.	Alcibiade.	—	Ballarotti Gasparini.	
1699.	Tragédie lyrique.	Amadis de Grèce.	Lamotte.	Destouches.	
1699.	Opéra italien.	Amici.	—	Albergati.	

Bologne.	Opéra comique.	[illegible]		[illegible]	
1699 Venise.	Opéra italien.	Amori tra gli Odi.	—	Ziani.	
1699 Milan.	Opéra italien.	Ariovisto.	—	Ballarotti Perti. Magni.	
1699.	Opéra-ballet	Carnaval de Venise.	Regnard.	Campra.	Ouvrage terminé par un petit opéra en un acte en italien.
1699 Venise.	Opera italien.	Faramondo.	—	Pollarolo.	
1699 Vienne.	Opéra italien.	Fode publica.	—	Buononcini.	
1699 Vienne.	Opéra italien.	Les Délicatesses de l'Amitié.	—	Draghi.	
Fin du XVIIe siècle.	Opéra allemand.	Flore.	—	Krieger.	
1699 Venise.	Opéra italien.	Le Jugement de Paris.	—	Pollarolo.	
1699 Venise.	Opéra italien.	Innocenza Giustificata.	—	Vinacessi.	Représenté au théâtre San-Salvatore.
1699 Hambourg.	Opéra allemand.	Iphigenie.	—	Keiser.	
1699 Fontainebleau.	Tragédie lyrique.	Marthisie.	Lamothe.	Destouches.	
1699 Venise.	Opera italien.	Milziade.	Lotti.	Ruggieri.	
1699 Vienne.	Opéra pastoral.	Narciso.	—	Badia.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1699 Naples.	Opéra italien.	Orfano.	—	Aldobrandini.	
1699 Venise.	Opéra italien.	Paolo Emilio.	Rossi.	Pignatta.	
1699 Hambourg.	Opéra allemand.	Pleïades.	—	Mattheson.	
1699 Naples.	Opéra italien.	Prigeoniero Superbo.	—	Scarlatti.	
Vers 1699 Angleterre.	Opéra anglais	Princesse d'Islande.	—	Purcell Leveridge	
1699 Udine.	Opéra italien.	Silla.	Rossini.	Freschi.	
1699 Venise.	Opéra italien.	Teodosio.	—	Ziani.	Représenté sur le theâtre de San-Salvatore.
1699 Hambourg.	Opéra allemand.	Le Triomphe du Destin	—	Steffani.	
1700 Venise.	Opéra italien.	Aristeo.	—	Pollarolo.	
1700 Lutzenbourg.	Opéra italien.	Atys.	—	Ariosti	
1700.	Opéra.	Ballet de Villeneuve.	Bansy.	Colasse.	

1700 Rovigo	Opéra italien.	Climene.	—	Capelli.	
1700 Venise.	Opéra italien.	Color fa la Regina.	—	Pollarolo	
1700.	Divertissement.	Destin du Nouveau Siècle.	—	Campra	
1700 Bologne.	Opéra italien.	Due Auguste.	—	Aldobrandini.	
1700 Venise.	Opéra italien.	Duello d'Amore	—	Ziani.	
1700 Naples.	Opéra italien.	Eraclea.	—	Scarlatti.	
1700 Naples.	Opéra italien.	Equivoci.	—	Scarlatti	
1700.	Intermede.	Festa d'Imenel.	—	Ariosti.	Représenté à la maison de plaisance de l'électrice de Brandebourg.
1700 Venise.	Opéra italien.	Giordano.	—	Ziani.	
1700 Hambourg.	Opéra allemand.	Hercule.	—	Keiser.	
1700 Paris.	Tragédie-opéra.	Hésione.	Danchet.	Campra.	Musique de chœurs très belle.
1700 Venise	Opéra italien.	Lucio Vero.	Zeno.	Pollarolo.	Représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome.
1700 Rome.	Opéra sacre.	Martirio.	Trapei.	Severo de Luca.	Représenté dans l'église de l'archi-confrérie della Pieta de Fiorentini.
1700 Naples.	Opéra italien	Massimo Paperio	—	Scarlatti.	

DATE et lieu de création.	GENRE	TITRE	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1700 Vienne.	Opéra italien.	Meleagro.	Bernardoni.	Ziani.	
Vers 1700 Allemagne.	Opéra allemand.	Musen.	—	Hiller.	
1700 Venise.	Opéra italien.	Nicopoli.	Rossi.	Dorgognini.	Représenté sur le théâtre de San-Fantino
1700 Rome.	Opéra italien.	Nozze col' Nemico	—	Scarlatti.	
1700 Naples.	Opéra italien.	Le Marché aux Herbes.	—	Scarlatti.	
1700 Venise.	Opéra italien.	Pace Generosa.	Silvani.	Ziani.	Représenté sur le théâtre de San-Salvatore.
1700 Hambourg.	Opéra.	Philippe duc de Milan	—	Bronner.	
1700 Londres.	Opéra anglais.	Polly.	—	Pepusch.	
1700 Paris.	Opéra.	Pygmalion.	La Mott .	Labarre.	Representé à l'Opera. N'eut aucun succès, fut refait plus tard par Rameau.
1700 Hambourg.	Opéra allemand.	Retour de l'Age d'or.	—	Keiser.	
1700 Venise	—	Ripudio d'Ottavia.	Noris.	Pollarolo.	Representé sur le theâtre de Saint-Jean-Chrysostome.

1700	Opéra-ballet.	Triomphe des Arts.	Lamotte.	Labarre.	L'architecture, la musique, la poésie, la peinture et la sculpture y sont représentées.
1700 Paris.	Intermède et comédie.	Trois Cousines.	Dancourt.	Gilliers.	
1700 Venise.	Opéra italien.	Vanto d'Amore.	Pignatta.		
1701 Vienne.	Drame musical.	Affetti Piu Grandi.	—	Buononcini.	
1701	Divertissement.	Amour et Hymen.	—	Colasse.	Exécuté au mariage du prince de Conti.
1701.	Opéra-ballet.	Aréthuse.	Danchet.	Campra.	Campra est encore inexpérimenté dans l'art d'écrire. Ses premiers ouvrages sont sans intérêt.
1701 Venise.	Opera.	Ascanio	Metastase.	Pollarolo.	
1701 Venise.	Opéra italien.	Catone Uticense.	—	Pollarolo.	
1701 Hambourg.	Opera allemand.	Céphale et Procris.	—	Bronner	
1701 Venise.	Opéra italien.	Delirio Comune per l'Incostanza.	—	Pollarolo.	
1701 Rome.	Opéra italien.	Diomede punito da Alcide.	—	Albinoni.	
1701 Hambourg.	Opéra allemand.	Endymion	—	Keiser.	
1701 Hambourg.	Opera allemand.	La Force de la Vertu.	—	Keiser.	
1701 Venise.	Opéra italien.	Griselda	Zeno.	Pollarolo.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1701 Londres.	—	Humours of the Age.	Baker.	Finger.	
1701 Rome.	Opéra italien.	La Ruse innocente.	—	Albinoni.	
1701 Londres	—	L'Amour fait l'Homme.	Cibber.	Finger.	Représente à Drury-Lane.
1701 Londres.	Opéra anglais.	L'Amour en défaut.	—	Finger.	Représenté à Drury-Lane.
1701.	Tragédie lyrique.	Omphale.	De la Motte.	Destouches.	Cet ouvrage eut beaucoup de succe
1701.	Tragédie lyrique.	Sylla.	Duché.	Gatti.	
1701 Gênes.	Opéra italien.	Semiramide.	Zeno.	Aldobrandini.	
1701 Londres.	—	Sir Harry Wildhair.	Parquhar.	Finger.	
1701 Hambourg.	Opera allemand.	Stoertebecker.	—	Keiser.	
1701.	Tragédie lyrique.	Sylla.	—	Gatti.	
1701 Vienne.	Opéra italien.	Temistocle.		Ziani.	
1702	Opéra.	Alaric.	—	Schiefferdecker.	

1702 Venise.	—	Aman per vendetta.	—	Ruggeri.	
1702 Vienne.	Opéra italien.	Amore vuol Somiglianza	—	Badia.	
1702	Opéra italien	Ariovisto.	—	Mancini.	Représenté au théâtre de San-Bartolomeo.
1702 Venise.	Opera italien.	Arte Ingara con l'Arte.	—	Albinoni.	
1702 Hambourg.	Opéra.	Berenice	—	Bronner.	
1702.	Opera-drame.	Clemenza di Augusto.	—	Fuse.	Représenté pour la fête patronale de l'empereur Léopold Ier.
1702 Naples.	Opéra italien.	Endimione.	—	Boniventi.	
1702 Naples.	Opéra italien.	Figlio delle Selve.	—	Scarlatti.	
1702.	—	Fragments de Lulli	Danchet.	Campra.	Extraits de plusieurs operas de ce maître arrangés par Campra.
1702 Rome.	Opéra sacré.	Medus roi des Mèdes.	Strinati.	Amadori	
1702.	Tragedie lyrique.	Martirio di Sant'Adriano.	Chancel de la Grange.	Bouvard.	
1702 Hambourg.	Opéra allemand.	Mort de Pan.	—	Mattheson.	
1702 Vienne.	Opera semi-seria.	Offendere per Amare.	Cupeda.	Fuse.	Représenté le jour de la naissance de la reine des Romains, Amélie Wilhelmine.
1702 Naples.	Melodrame religieux.	Opera di Amore.	—	Sarri	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1702 Paris.	Comédie.	Opératear Bany.	Dancourt.	Gilliers.	
1702 Hambourg.	Opéra allemand.	Orphée.	—	Keiser.	
1702 Hambourg.	Opéra allemand.	Pénélope.	—	Keiser.	
1702 Hambourg.	Opéra allemand	Pomone.	—	Keiser.	
1702 Hambourg.	Opéra allemand	Porsenna.	—	Mattheson.	
1702 Hambourg.	Opéra allemand.	Psyché.	—	Keiser.	
1702 Hambourg.	Opéra.	Regnerus.	—	Schiefferdecker.	
1702 Vienne.	Opéra italien.	Romolo.	Cupeda.	Ziani.	Représenté pour l'anniversaire de la naissance de Léopold Ier.
1702.	Tragédie lyrique.	Tancrède.	Danchet.	Campra.	
1702 Venise.	—	Tiberio Imperatore d'Oriente.	Rosetti.	Gasparini.	Représenté sur le théâtre de San-Angiolo.
1702 Hambourg.	Opéra.	Victor.	—	Schiefferdecker Mattheson.	
1702	Opéra italien.	Vittoria	Passerini	Boniventi	

1703 Venise.	Opéra italien.	Almanzor.	—	Pollarolo.	
1703 Rome.	Opéra italien.	Amor della Patria.	—	Gasparini Francesco.	
1703 Hambourg.	Opéra allemand.	Claudius.	—	Keiser.	
1703 Hambourg.	Opéra.	Le Duc de Normandie.	—	Bronner.	
1703 Venise.	—	Esope.	—	Ziani.	
1703 Venise.	Opéra italien.	Farnace.	—	Caldara.	
1703 Milan.	Opéra italien.	Giulio Cesare in Allessandria.	—	Novi.	
1703 Pavie.	Opéra italien.	Glorie di Pompeo.	—	—	
1703 Rome.	Opéra italien.	Le Mariage assuré par hasard.	—	Gasparini.	
1703 Venise.	Opéra italien.	Il Miglior d'Ogni Amore per il Peggior d'Ogni Odio.	Silvani.	Gasparini.	Théâtre de San-Cassiano.
1703 Hambourg.	Opéra allemand.	Minerve.	—	Keiser.	
1703 Paris : Opéra.	Ballet.	Le Muses.	Danchet.	Campra.	Il y a quatre entrées et un prologue.
1703 Venise.	Opéra italien.	Odio ed Amore.	Matteo Noris.	Pollarolo.	Théâtre de Saint-Jean-Chrysostome.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1703 Venise.	Opéra italien.	L'Honneur dans l'Embarras.	Collatelli.	Orgiani.	Déjà donné à Brescia en 1697 sous le titre : *Gli Amori di Rinaldo con Armida.*
1703 Venise.	Opéra italien.	Le plus fidèle des Vassaux.	Silvani.	Gasparini.	Rejoué en 1734 à Padoue sous le titre : *Innocenza trionfante.*
1703 Berlin.	Opéra italien.	Polyphème.	—	Bononcini.	
1703 Rome.	Opéra italien.	Il Principe tra i Vassali.	—	Gasparini.	
1703 Hambourg.	Opéra allemand.	Salomon.	—	Keiser.	
1703 Paris : Opéra.	Tragédie lyrique.	Ulysse et Pénélope.	Guichard.	J. Rebel.	
1703.	Opéra italien.	Venceslao.	Apostolo Zeno.	Pollaroli.	Représenté à Bologne en 1708 et à Vienne en 1725.
1704 Hambourg.	Opéra allemand.	Almira.	—	Haendel.	
1704 Paris : Opéra.	Opéra-ballet.	Amaryllis.	Danchet.	Campra.	C'est un acte ajouté aux *Muses* de 1703.
Vers 1704 Lunéville.	Comédie lyrique.	Les Amours d'Arlequin.	Dominique (Biancolelli).	Regnault.	
1704 Paris : Opéra	Comédie-ballet.	Le Carnaval et la Folie	La Mothe.	Destouches.	Reprises de l'ouvrage en 1719, 1730, 1738 et 1748.

Hambourg.					
1704 Rome.	Opéra italien.	Fede Tradita e Vendicata.	—	Gasparini.	
1704 Venise.	Opéra italien.	L'Enfant Prodigue.	—	Biffi.	
1704 Venise.	Opéra italien.	La Fortune par le Talent.	—	—	
1704 Paris : Opéra.	Opéra-fragment.	Télémaque.	Danchet.	Campra.	C'est un arrangement d'extraits d'opéras du temps.
1704 Venise.	Opéra italien.	Il Giorne di Nozze.	—	Pollarolo.	
1704 Paris : Opéra.	Tragédie lyrique.	Iphigénie en Tauride.	Duché et Danchet.	Desmarest.	
1704 Venise.	Opéra sacré italien.	La Mère des Macchabées.	—	Ariosti.	Sur le même sujet, Gigli donne un oratorio à Vienne.
1704 Rome.	Opera italien.	La Maschera levata al Vigio.	Silvani.	Gasparini.	
1704 Hambourg.	Drame sacré.	Nabuchodonosor.	—	Keiser Aldobrandini.	
1704 Venise.	Opera italien.	Pirro.	—	—	
1704.	Tragédie.	Télémaque ou les Fragments des Modernes.	Danchet.	Campra.	C'est un arrangement d'extraits d'opéras.
1704 Venise.	Opera italien.	Trofe o del Innocenza.	Minelli.	Le Misete.	
1704 Florence.	Opéra italien.	Turno Aricino.	Stampiglia.	Bononcini.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1704 Venise.	Opéra italien.	Vendetta Disarmata.	—	Polani.	
1704 Venise.	Opéra italien.	Virgino Consolo.	Noris.	Zamettini.	
1705 Londres.	Opéra anglais.	Alcine.	—	Haendel.	
1705.	Opéra italien.	Amanti Generosi.	—	Mancini.	
1705.	Opéra italien.	Antioco.	—	Gasparini.	
1705 Milan.	Opéra italien.	Aretusa.	—	Monari.	
1705 Venise.	Opéra italien.	Creso tolto alle Fiamme.	—	Polani.	
1705 Vienne.	Opéra italien.	Dafne.	—	Astorga.	
1705 Vienne.	Opéra italien.	L'Énigme divulguée.	—	Pollarolo.	
1705 Venise.	Opéra italien.	La Fidélité dans la Trahison.	—	Pollarolo.	
1705 Rome.	Opéra italien.	Fredegonda.	—	Gasparini.	
1705	Mélodrame.	Loves of 'Ergasto.	—	Greber.	Représenté au théâtre de Hay-Market.

Hambourg.					
1705 Hambourg.	Opéra allemand.	Néron.	—	Haendel.	
1705 Hambourg.	Opera allemand.	Octavie.	—	Keyser.	
1705 Udine.	Opéra italien.	Oronta d'Egitto.	Romolo.	Pignatta.	
1705 Paris.	Tragédie lyrique.	Philomèle.	Roy.	La Coste.	Représentée par l'Académie royale de musique.
1705 Venise.	Opéra italien.	Principato Custodito.	Silvani.	Gasparini.	Cet ouvrage a été refait avec une musique de Léonard de Vinci.
1705 Brunswick	Opéra français.	Retour de l'Age d'Or.	—	Mattheson.	
1705 Venise.	Opéra italien.	Statira.	Zeno.	Gasparini.	
1705.	Comédie-ballet.	La Vénitienne.	Lamotte.	Labarre.	Cette pièce, dont la structure était faible, ne survécut pas à quelques représentations.
1706.	Opéra italien.	Cassandro il Grande in Sidone.	—	Mancini.	Représenté au théâtre de San-Bartolomeo.
1706 Hambourg	Opéra allemand.	Almira.	—	Keiser.	
1706 Naples	Opéra italien.	La Chute des Décemvirs.	—	Scarlatti.	
1706.	Tragédie lyrique.	Cassandre.	Chancel Lagrange.	Bouvard Bertin.	La pièce est faible et la musique n'a pu la maintenir.
1706 Vienne.	Opéra italien.	Endimione.	—	Boniventi.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1706 Londres.	Opéra anglais.	Gloire de l'Angleterre.	—	Kremberg.	
1706 Hambourg.	Opéra allemand.	La Fidélité récompensée.	—	Keiser.	
1706 Venise.	Opéra italien.	Filippo, Re di Grecia.	—	Pollarolo.	
1706 Venise.	Opéra italien.	Flavio Pertarido.	—	Pollarolo.	
1706 Naples.	Opéra italien.	Le Débat généreux.	—	Sarri.	
1706 Hambourg.	Opéra allemand.	Genio di Holseczia.	—	Keiser.	
1706 Venise.	Opéra italien.	Ifigenia.	—	Coletti.	
1706 Hambourg.	Opéra.	Justin.	—	Schiefferdecker.	
1706 Hambourg.	Opéra allemand.	Masaniello Furioso.	—	Keiser.	
1706 Vienne.	Opéra sacré.	Nabuchodonosor.	Rossi.	Ariosti.	Représenté dans la chapelle impériale.
1706 Venise.	Opéra italien.	Paride in Ida.	Mazzari.	Manza Colette.	
1706	Opéra italien.	Le Travail le plus	Bernardoni	Ariosti.	

1706.	Tragédie lyrique.	Polyxène et Pyrrhus.	Laserre.	Colasse.	
1706 Venise.	Opéra italien.	Regina creduta	Noris.	Bononcini.	
1706 Berlin.	Opéra.	Roxane.	—	Finger.	
1706 Berlin.	Opéra allemand.	Le Triomphe de la Beauté.	—	Stricker. Finger.	
1706 Hambourg.	Opéra allemand.	Scienon, roi de Danemark.	—	Keiser.	
1706 Milan.	Opéra italien.	Teuzzone.	Zeno.	Magni Monari.	
1706	Opéra anglais.	Les Merveilles dans le Soleil.	—	Draghi.	
1707 Venise.	Opéra italien.	Achille Placato.	—	Lotti.	
1707 Vienne.	Opéra italien.	Alboino.	—	Ziani	
1707 Rome.	Opéra italien.	Amor generoso.	—	Gasparini.	
1707 Rome.	Opéra italien.	Anfitrione.	—	Gasparini.	
1707 Venise.	Opéra italien.	Armida al Campo.	—	Boniventi.	
1707 Paris.	Opéra.	Bradamante.	Roy.	Lacoste.	Musique sans originalité.
1707 Hambourg.	Opéra allemand.	Carnaval de Venise.	—	Keiser.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1707 Italie.	Opera italien.	Cesare e tolo meo in Egitto.	—	Novi.	
1707 Hambourg.	Opéra.	Didon.	—	Graupner.	
1707 Rome.	Opéra italien.	La Fidélité gardée.	—	Albinoni.	
1707 Plaisance.	Opéra italien.	Griselda.	Zeno.	Chelleri.	
1707 Venise	Opéra italien.	Partenosse.	—	Caldara.	La pièce fut reprise souvent avec succès.
1707 Venise.	Opéra pastoral.	Praxitèle.	Aurelj.	Polani.	Représenté sur le théâtre Manfredini.
1707 Venise.	Drame sacré.	Romualdo.	Marighi d'Imola.	Cordans.	
1707 Venise.	Opéra italien.	Rosilda.	Pedoni.	Polani.	
1707 Venise.	Comédie pastorale.	Le Héros sauvage.	Roberti.	Caldara.	Représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome.
1707 Venise.	Opéra italien.	Taican Roi de la Chine.	Rizzi.	Gasparini.	
1707 Berlin.	Opéra.	Triomphe de la Beauté.	—	Volumier.	
1707 Venise.	Opéra.	Trionfo della [illegible]	Roberti.	Scarlatti.	

1707 Venise.	Opéra italien.	Vendetta d'Amore.	—	Pollarolo.	
1707 Venise.	Opéra italien.	Vindice la Pazzia.	Pedoni.	Polani.	
1708.	Opéra italien.	Alessandro in Rusa.	—	Manza.	Ce compositeur est né à Brescia et est auteur de deux opéras.
1708 Vienne.	Opéra italien.	Amor tra Nemici.	—	Ariosti.	
1708 Hambourg.	Opéra allemand.	Antiochus et Stratonice.	—	Grauper.	
1708 Venise.	Opéra italien.	Astarte.	Zeno.	Albinoni.	
1708 Hambourg.	Opéra.	Bellérophon.	—	Graupner.	
1708 Venise.	Opéra italien.	Ceco Geloso.	—	Polani.	
1708 Hambourg.	Opéra allemand.	Daphné.	—	Haendel.	
1708 Venise.	Opéra italien.	Egisto.	—	Pollarolo.	
1708 Rome.	Opéra italien.	Flavio Alnicio Olibrio.	—	Gasparini.	
1708 Hambourg.	Opéra allemand.	Florindo.	—	Haendel.	
1708 Crémone.	Opéra italien.	Il Gran Alessandro	—	Chelleri.	
1708 Hambourg.	Opéra.	Hercule et Thésée.	—	Graupner.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1708 Paris.	Opéra.	Hippodami.	—	Campra.	Trop d'airs de Basse.
1708.	Opéra allemand.	Mariage d'Alexandre et de Roxane.	—	Stricker.	Mariage en seconde noce de Frédéric Ier.
1708 Vienne.	Opera italien.	Mario Fuggitivo.	Stampiglia.	Bunoncini.	
1708 Rome.	Opéra sacré.	Martyr des Saints Enfants.	Stritani.	Vinchione.	Oratoire San-Girolano.
1708 Venise.	Opéra italien.	Medus.	Frugoni.	Scarlatti.	Trois actes.
1708.	Opéra italien.	Rivaux apaisés.	—	Guglielmi.	
1708 Venise.	Opéra italien.	Sophonisbe.	Silvani.	Caldara.	Théâtre Saint-Jean-Chrysostome.
1708 Vienne.	Opéra italien.	Tamiride.	—	Bunoncini.	
1708.	Opéra.	Thétis et Pélée.	—	Campra.	
1709 Vienne.	Opéra italien.	Abdalonimo.	—	Bunoncini.	
1709 Venise.	Opéra italien.	Agrippine.	—	Haendel.	
1709	Opéra italien.	L'Alcide o Violenza	—	Gasparini.	

1709 Venise.	Opéra italien.	Ama piu Chimen ti Crede.	—	Lotti.	
1709 Versailles	Opéra-ballet.	L'Amour vengé.	—	Batistin Struck.	
1709 Venise.	Opéra italien.	Arato in Sparta.	—	Ruggeri.	
1709 Naples.	Opera italien.	Basilio Re d'Oriente.	—	Porpora.	
1709 Venise.	Opéra italien.	Chleonida.	—	Ziani.	
1709 Londres.	Opéra.	Clotilde.	—	Conti, François.	
1709 Venise.	Opéra italien.	Commando non Inteso ed Ubbito.	—	Lotti.	
1709 Hambourg.	Opéra allemand.	Desiderius.	—	Keiser.	
1709 Naples.	Opéra italien.	Engelberto.	—	Mancini.	Palais du vice-roi.
1709 Venise	Opéra italien.	Falso Tiberino.	—	Pollarolo.	
1709 Paris : Français.	Comédie en vers.	La Famille extravagante.	Legrand	Gilliers.	Un acte en vers.
1709 Hambourg.	Opéra allemand.	Hélène.	—	Keiser.	
1709 Leipzig.	Opéra allemand.	Helène et Pâris.	—	Heinichen.	
1709 Bologne.	Opéra italien.	Inimico Generoso.	—	Caldara.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1709 Rome.	Tragédie lyrique italienne.	Le Martyre de Sainte Cécile.	—	Scarlatti.	
1709 Paris : Opéra.	Tragédie lyrique.	Méléagre.	—	Stuck.	Thevenard chanta le rôle de Méléagre.
1709 Hambourg.	Opéra allemand.	Orphée dans la Thrace.	—	Keiser.	
1709 Palais-Royal.	Opéra-ballet.	Panthé.	Lafarre.	Philippe (duc d'Orléans).	Cinq actes.
1709 Italie.	Intermède.	Palastrello e Parfagnano.	—	Gasparini.	
1709 Modène.	Opéra italien.	Presagi de Melissa.	—	Gianettini.	
1709 Hambourg.	Opéra sacré.	Samson.	—	Graupner.	
1909.	Tragédie lyrique.	Sémélé.	Lamotte.	Marais.	Mlle Journet chante le rôle de Sémélé.
1709 Venise.	Opéra italien.	Sidonio.	Pariatti.	Lotti.	Théâtre de San-Cassiano.
1709 Naples.	Opéra italien.	Teodosio.	—	Scarlatti.	Trois actes.
1709 Venise.	Opéra pastoral.	Tradimento Premiato.	Candi.	Polani.	Théâtre San-Angiolo.
1709 [illegible]	Opéra italien.	Tradimento Tradito.	Silvani.	Albinoni.	Théâtre San-Angiolo.

1710 Naples.	Pastorale.	Acis, Galathée et Polyphème.	—	Haendel.	
1710 Venise.	Opéra italien.	Armide abandonnée.	—	Ruggeri.	
1710 Hambourg.	Opéra allemand.	Arsinoé.	—	Keiser.	
1910 Hambourg	Opéra allemand.	Aurore.	—	Keiser.	
1710 Venise.	Opéra italien.	Berengario Re d'Italia	—	Polani.	
1710 Rome.	Opéra italien.	Berenice.	—	Porpora.	
1710 Hambourg.	Opéra.	Boris.	—	Mattheson.	
Vers 1710 Versailles.	Opéra-ballet.	Céphale.	—	Struck.	
1710 Rome.	Opéra italien.	Ciro Riconosciuto.	Métastase.	Albinoni.	Douze partitions inspirées du même livret.
1710 Venise.	Opéra italien.	Costantino Pio.	—	Pollarolo.	
1710 Macerata.	Opéra italien.	Costanza in Amore vince l'Inganno.	—	Caldara.	
1710 Paris : Opéra.	Tragédie lyrique.	Diomède.	Laterre.	Bertin.	Thévenard chante le rôle de Diomède.
1710 Bologne.	Opéra italien.	Enigma Disciolta.	—	Aresti.	
1710 Rome.	Opéra italien.	Farasmane.	—	Orlandini.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1710 Paris : Opéra.	Opéra-ballet.	Fêtes Vénitiennes.	Danchet.	Campra.	Sérénades et Barcarolles.
1710 Hambourg.	Opéra allemand.	La Foire de Leipzig.	—	Keiser.	
Vers 1710 Rovigo.	Opéra italien.	Griselda.	Zeno.	Capelli.	
1710 Venise.	Opéra italien.	Le Trompeur trompé.	—	Ruggeri.	
1710 Bologne.	Opéra italien	La Ruse l'emporte.	—	Aresti.	
1710 Venise.	Opéra italien.	Isaccio Tiranno.	—	Lotti.	
1710 Hambourg.	Opéra allemand.	Jules César.	—	Keiser.	
1710 Vienne	Opéra italien.	Muzio Scevola.	Minato.	Bononcini.	Grand succès. Fut repris avec changements.
1710 Paris : Th.-Français.	Comédie.	Le Naufrage.	Lafont.	Gilliers.	Tiré des *Mille et une Nuits*.
1710 Venise.	Opéra italien.	Ninfa Apollo.	Lemene.	Gasparini.	Théâtre San-Cassano.
1710 Bologne.	Opéra italien.	Partenope.	—	Predieri.	Théâtre Marsigli-Rossi.
1710 [illegible]	Divertissement	Risa di Democrito	Minato	Pistocchi	Représenté également à Bologne.

1710 Venise.	Opéra italien.	Sesostri Re di Egitto.	Zeno.	Gasparini.	
1710 Bologne.	Opéra italien.	Silvia.	—	Scarlatti.	
1710 Venise.	Tragédie italienne.	Camerlano.	Piovene.	Gasparini.	Redonné en 1717 avec une nouvelle musique du même compositeur à Reggio.
1710.	Opéra italien.	Les Vicissitudes de l'Amour.	Pallavicino.	Divers auteurs.	La même pièce jouée en 1702 sous le titre de *Tiberio*, musique de Gasparini.
1711 Naples.	Opéra italien.	Flavio Anicio. Olibrio.	—	Porpora.	
1711 Rovigo.	Opéra italien.	Amore in Gare Col Fasto.	—	Pollarolo.	
1711 Venise.	Opéra italien.	Armida.	—	Rampini.	
1711 Vérone	Opéra italien.	Armida. Begina di Damasco.	—	Orgiani.	
1711	Opéra italien.	Atenaïde.	—	Caldara.	Chanté par Amadori.
1711 Italie.	Opera italien.	Circe Delusa.	—	Boniventi.	
1711 Venise	Opéra italien.	Costantino.	Zeno.	Gasparino	Théâtre San-Cassiano.
1711 Hambourg.	Opéra allemand.	Cresus.	—	Keiser.	
1711 Ferrare.	Opéra italien.	Crisippo.	—	Aresti.	
1711 Rome.	Opéra italien.	Equivoco.	—	Pollarolo.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1711 Venise.	Opéra italien.	Forza del Sangue.	—	Lotti.	
1711 Venise.	Opéra italien.	Gare di Politica e d'Amore.	—	Buggeri.	
1711 Bologne.	Opéra italien.	Giustina.	—	Albinoni.	
1711 Bologne.	Opéra italien.	Griselda.	Zeno.	Predieri.	
1711 Hambourg.	Opéra.	Henri IV Roi de Castille.	—	Mattheson.	
1711 Paris : Opéra.	Tragédie lyrique.	Manto la Fée.	Menesson.	Struck.	Cinq actes avec prologues.
1711 Varsovie.	Opéra italien	Orlando.	Capeci.	Scarlatti Dominique.	Théâtre particulier de la reine de Pologne.
1711 Venise.	Opéra italien.	Pazzia Amorosa.	—	Gasparini.	
1711 Rome.	Opéra italien.	Teodosio il Giovanne.	—	Amadei.	
1711 Venise.	Opéra italien.	Teuzzone.	Zeno.	Lotti	Représenté aussi à Bologne et à Mantoue.
1711 Londres.	Opéra.	Thesoeus.	—	Haendel.	
1711 [illegible]	Opéra-ballet.	Thétis.	—	Struck.	

Varsovie.		et Alexandre.		Dominique.	
1711 Venise.	Opéra italien.	Le Traître.	Silvani.	Lotti.	Théâtre Saint-Jean-Chrysostome.
1711 Bologne.	Opéra italien.	Trois pour un Trône.	Stampiglia.	Aldobrandini.	Théâtre Marsigli-Rossi.
1711 Venise.	—	Les Trois Compétiteurs.	—	Aldobrandini.	
1712 Rome.	Opéra italien.	Siro Riconosciuto	Metastase.	Scarlatti.	
1712 Paris : Opéra.	Opéra-ballet.	Les Amours de Mars et de Venus.	Danchet.	Campra.	Trois actes avec prologue.
1712 Venise.	Opéra italien.	Arsinoe Vindicatta.	—	Ruggeri.	
1712 Paris : Opéra.	Tragédie opéra.	Callirhoe.	Roy.	Destouches.	Sujet tiré des « Archaïques » de Pausanias.
1712 Londres.	—	Calypso et Télémaque.	—	Galliard.	Représenté à Hay-Market.
1712 Hambourg.	Opéra allemand.	Charles V.	—	Keiser.	
1712 Paris.	Tragédie lyrique.	Creuse l'Athénienne.	Roy.	Lacoste.	Hardouin chante le rôle du Roi d'Athènes.
1712 Hambourg.	Opéra allemand.	Diane.	—	Keiser.	
1712 Venise.	Opéra italien.	Equivoci del Caso.	—	Baseggio.	
1712 Venise.	Opéra italien.	Eraclio.	—	Bernardoni, Gasparini, Pollarolo.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1712 Venise.	Opéra italien.	Gare Generose.	—	Albinoni.	
1712 Venise.	Opéra italien.	Gloria Triomfante d'Amore.	—	Rampini.	
1712 Hambourg.	Opéra allemand.	Helias et Olympie.	—	Keiser.	
1712 Hambourg.	Opéra allemand.	Heraclius.	—	Keiser.	
1712.	Tragédie lyrique.	Idoménée.	Danchet.	Campra.	Cette œuvre a un mérite à la fois littéraire et musical.
1712 Venise.	Opéra italien.	Infidelta Punita.	—	Lotti.	
1712 Venise.	Opéra italien.	Infidelta Punita.	—	Pollarolo.	
1712.	Tragédie lyrique.	Jérusalem délivrée.	Longepierre.	Philippe (duc d'Orléans).	Représentée au palais de Fontainebleau.
1712 Venise.	Opéra italien.	Mérope.	Zeno.	Gasparini.	Théâtre de San-Cassiano.
1712 Venise.	Oratorio.	Moïse sauvé des eaux du Nil.	—	Gasparini.	
1712 Versailles.	Opéra-ballet.	Neptune et Amymone.	—	Struck.	
[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	[illegible]	

1712 Londres.	Opéra italien.	Le Fidèle Berger.	Pasqualigo.	Haendel.	
1712 Venise.	Opéra italien.	Porsenna.	Pioveni.	Lotti.	Théâtre de Saint-Jean-Chrysostome.
1712 Venise.	Opéra italien.	Scipionne Publio Cornelio.	Piovence.	Pollarolo.	
1712 Venise.	Opéra italien.	Spurio Postumio.	Piovence.	Pollarolo.	
1712 Varsovie.	Opéra italien.	Tetide in Sciro.	Magliavacca.	Scarlatti.	
1713 Düsseldorf.	Grand-opéra allemand.	Amalasunta.	—	Wilderer.	
1713 Paris.	Opéra-ballet.	Les Amours déguisés.	Fuselier.	Bourgeois.	Trois actes avec prologue.
1713 Naples.	Opéra italien.	Artaserse, Roi de Perse.	—	Mancini.	
1713 Hambourg.	Opéra allemand.	Artemise.	—	Stvelzel.	
1713. Ferrare.	Opéra italien.	Atalalanta.	Zeno.	Chelleri.	
1713 Venise.	Opéra italien.	Calparnia.	—	Heinichen	Théâtre San-Angelo.
1713 Naples.	Opéra italien.	Commando non Inteso ed Ubbidito.	—	Sarri.	Château des Fiorentini.
1713 Venise.	Opéra italien.	La Foi trahie et vengée.	—	Orlandini.	
1713 Naples.	Opéra italien.	Les Jumeaux rivaux.	—	Sarri.	Château des Fiorentini.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1713 Venise.	Opéra italien.	Le Grand Mogol.	—	Mancini.	Théâtre San-Benedetto.
1713 Pologne.	Opéra italien.	Ifigenia in Aulide.	—	Scarlatti Dominique.	Théâtre de la veuve du roi, Marie-Casimire.
1713 Pologne.	Opéra italien.	Ifigenia in Tauride.	—	Scarlatti Dominique.	
1713 Venise.	Opéra italien.	Irene Augusta.	—	Lotti.	
1713.	Tragédie lyrique.	Médée et Jason.	Pellegrin.	Salomon.	Trente-six ans de succès.
1713. Reggio.	Opéra italien.	Mitridate Eupatore.	Roberti.	Scarlatti Alexandre.	
1713 Venise.	Opéra italien.	Orlando Furioso.	Braccioli.	Ristori.	Théâtre San-Angiolo.
1713 Vienne.	Opéra italien.	Ottone in Villa.	Lalli.	Vivaldi.	Repris à Trévise en 1729.
1713 Londres.	Opéra anglais.	Panet Syrinx.	—	Gaillard.	Représenté à Hay-Market.
1713 Venise.	Opéra italien.	Les Souffrances d'un Grand Amour.	Noris.	Heyninghen.	Théâtre San-Angiolo.
1713 Venise.	Opéra italien.	Les Fous.	—	Heyninghen.	Théâtre San-Angiolo.

1713 Paris : Opéra.	Tragédie lyrique.	Telephe.	—	Campra.	Prologue avec jolis chœurs, cinq actes.
1713 Londres.	Opéra italien.	Teseo.	—	Haendel.	
1713 Venise.	Opéra italien.	Les Vrais Amis.	Silvani Lalli.	Paulati.	Théâtre San-Cassiano, reprise au théâtre de San-Angiolo en 1723.
1713 Venise.	Opéra italien.	La Verita nell' Inganno.	Silvani.	Gasparini.	Théâtre de San-Cassiano.
1714 Vienne.	Opéra.	Alba Cornelia.	—	Conti	
1714 Venise.	Opéra italien.	L'Amante Impazzito.	—	Ballaroti.	
1714 Pologne.	Opéra italien.	Amor d'un Ombra.	—	Scarlatti.	
1714 Naples.	Opéra italien.	L'Amor Generoso	—	Dominique Scarlatti.	Théâtre du Palais-Royal.
1714 Paris : Opéra.	Tragédie lyrique.	Arion.	Fuzelier.	Matho.	Comme Rameau, Matho commença sa carrière dramatique à 54 ans.
1714 Venise.	Opéra italien.	Arminio.	—	Scarlatti.	Théâtre San-Bartolomeo.
1714.	Opéra italien.	Atenaide.	Métastase.	Ziani.	Métastase avait 16 ans lorsqu'il écrivit cette pièce.
1714 Venise.	Opéra italien.	Carlo, Roi d'Allemagne.	—	Orlandi.	
1714 Versailles.	Opéra-ballet.	Diane.	—	Struck.	
1714.	Opéra.	Élisa.	—	Fux.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
Vers 1714 Italie.	Opéra italien.	Euristeo.	Zeno.	Ristori.	
1714 Paris : Opéra.	Opéra-ballet en 3 actes.	Les Fêtes de Thalie.	Lafont.	Mouret.	Reprise en 1722 avec addition d'un acte : *La Provençale*.
1714 Paris (Français).	Comédie.	Fêtes Nocturnes.	Dancourt.	Gilliers.	Un acte en prose avec divertissement.
1714 Hambourg.	Opéra italien.	Le Trompeur fidèle.	—	Keiser.	
1714 Venise.	Opéra italien.	L'Innocence justifiée.	—	Orlandini.	
1714 Pologne.	Opéra italien.	Narciso.	—	Scarlatti Dominique.	
1714 Venise.	Opéra italien.	Orlando Finto Pazzo.	Braccioli.	Vivaldi.	Théâtre San-Angiolo.
1714 Venise.	Opéra italien.	Le Triomphe de Pallas.	Mandelli.	Ristori.	San-Samuele.
1714 Venise.	Opéra italien.	Polidoro.	Pioveni.	Lotti.	Théâtre des Saints-Jean-et-Paul.
1714 Venise.	Opéra italien.	Il Rodomonte sdegnato.	Braccioli.	Gasparini Michel-Ange.	
1714 Vienne.	Opéra pastoral.	Les Satyres dans l'Arcadie.	Pariati.	Conti.	
Venise.					

1714 Venise.	Opéra italien.	Semiramide.	Silvani.	Pollarolo.	Théâtre Saint-Jean-Chrysostome.
1714 Paris : Opéra.	Tragédie-opéra.	Télémaque.	Pellegrin.	Destouches.	Plusieurs reprises
1714 Rome.	Opéra italien.	Tito e Berenice.	Capece.	Caldara.	Salle des signori Capranica.
1714 Vicence	Opéra italien.	Il Trionfo della Constanza.	—	Pollarolo.	Théâtre delle Grazie.
1714 Prague.	Opéra allemand.	Vénus et Adonis.	—	Stvelzel.	
1714 Hambourg.	Opéra italien.	La Virtu coronata.	—	Keiser.	
Vers 1715 Prague.	Opéra allemand.	Acis et Galatée.	—	Stvelzel.	
1715 Venise.	Opéra.	Alessandro Fra gli Amazzoni.	—	Chelleri.	
1715 Londres.	Opéra.	Amadis.	—	Haendel.	
1715 Rome.	Opéra italien.	Amleto.	—	Scarlatti Dominique.	Représenté au théâtre Capranica.
1715 Venise.	Opérai talien.	Arsace.	—	Gaspirini Michel-Ange.	
1715 Hambourg.	Opéra allemand.	Artemise.	—	Keiser.	
1715 Bologne.	Opéra italien.	Astarte.	—	Predieri.	
1715 Venise.	Opéra italien.	Caccia in Etolia.	—	Chelleri.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1715 Hambourg.	Opéra allemand.	Caton.	—	Keiser.	
1715 Venise.	Opéra italien.	Ercole sul Termodonte.	—	Ramssini.	
1715 Versailles.	Opéra-ballet.	lore.	—	Struck.	
1715 Hambourg.	Opéra allemand.	Fredegonde.	—	Keiser.	
1715 Versailles.	Opéra-ballet.	Héraclite et Démocrite.	—	Struck (Batistin).	
1715 Venise.	Opéra italien.	Laomedonte.	Guizzardi.	Basseggio.	Représenté sur le théâtre San-Mosé.
1715 Venise.	Opéra italien.	Lucio papirio Dittatore.	Salvi.	Fredieri (Luc-Antoine).	
1715.	Opéra-ballet.	Plaisirs de la Paix.	Menesson.	Bourgeois.	Trois actes, un prologue et un intermède.
1715 Venise.	Opéra italien.	Le Riche Gourmand.	Sandrinelli.	Caldara.	Représenté chez les Pères de la Congrégation de l'Oratoire.
1715.	Opéra-comique.	Temple du Destin.	Lesage.	Gilliers.	
1715 Vienne.	Opéra italien.	Teseo in Creta.	Pariati.	Conti.	
1715.	Tragédie lyrique.	Thenoe.	Pellegrin.	Salomon.	Cet ouvrage n'a été joué qu'une fois.

Venise.					
1715 Hambourg.	Opéra allemand.	Triomphe de la Paix.	—	Keiser.	
1716 Hambourg.	Opéra allemand.	Achille.	—	Keiser.	
1716 Opéra.	Tragédie lyrique.	Ajax.	Menesson.	Bertin.	Cinq actes avec prologue.
1716.	Opéra italien.	Amor di Filio non Conosciuto.	—	Albinoni.	
1716 Vienne.	Opéra italien.	Angelica Vincitrice d'Alcina.	—	—	Représenté pour l'anniversaire du jour de la naissance de l'archiduc Léopold.
1716.	Opéra italien.	Ariodante.	—	Pollarolo.	
1716 Venise.	Opéra italien.	Arsilda.	—	Vivaldi.	Théâtre San-Angiolo.
1716 Naples.	Opéra italien.	Carlo, Roi d'Allemagne.	—	Scarlatti.	
1716 Vienne.	Opéra italien.	Ciro.	—	Conti.	
1716 Venise.	Opéra italien.	Costanza Trionfante.	—	Vilvadi.	Théâtre San-Mosé.
1716 Venise.	Opéra italien.	La Costanza Combattuta in Amore.	—	Porta.	
1716 Hambourg.	Opéra allemand.	Fêtes d'Avril à Rome.	—	Keiser.	
1716 Paris : Opéra.	Opéra-ballet.	Fêtes de l'Été.	Pellegrin.	Montéclair.	Chanté par Mlle Antier.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1716 Prague.	Opéra allemand.	La Fortune vaincue par l'Amour.	—	Stvelzel.	
1716 Venise.	Opéra italien.	Germanico.	—	Pollarolo.	
1716 Salzbourg.	Opéra italien.	Il Giubilo della Salsa.	—	Caldara.	
1716 Paris : Opéra.	Opéra.	Hypermnestri.	Lafont.	Gervais et le duc d'Orleans.	Des jeux en l'honneur d'Isis forment le prologue. Sujet de la pièce : *Les Danaïdes.*
1716 Hambourg.	Opéra allemand.	La Maison d'Autriche.	—	Keiser.	
1716 Venise.	Opéra italien.	Pénélope.	—	Chelleri.	
1716 Bologne.	Opéra italien.	Pescator Fortunato.	Novi.	Novi.	Théâtre Formagliari.
1716 Versailles.	Opéra-ballet.	Philomèle.	—	Struck.	
1716.	Fragment d'opéra-ballet.	Pourceaugnac.	Molière, Quinault, Benserade.	Lulli.	Tiré de l'opéra-ballet : *Le Carnaval.*
1716 Londres.	Intermède anglais.	L'Amour présomptueux.	—	Turner,	
1716 Londres.	Opéra anglais.	Pyramus et Thisbé.	—	Leverige.	Théâtre Lincoln's-inn-Field.
1716	Opéra italien.	Trionfo di Pallade	—	Aresti.	

1716 Paris : Français.	Comédie.	Le Triple Mariage.	Destouches.	Gilliers.	Un acte en prose avec divertissements.
1717 Venise.	Opéra italien.	Agrippa.	—	Porta.	
1717 Venise	Opéra	Alessandro Severo.	—	Lottia	
Vers 1717. Versailles.	Opéra-ballet.	Ariane.	—	Struck.	
1717 Paris : Opéra.	Opéra.	Ariane et Thésée.	Lagrange-Chanell et Roy.	Mouret.	
1717 Hambourg.	Opéra allemand.	Bellerophon.	—	Keiser.	
1717. Vienne.	Opéra.	Caio Mario.	—	Caldara.	
1717 Paris : Opéra.	Tragédie lyrique.	Camille.	Danchet.	Campra.	Mlle Antier remplissait le rôle de la Nymphe de la Seine.
1717 Venise.	Opéra italien.	Chi la Fa, l'Aspetta.	—	Polani.	
1717 Vienne.	Opéra italien.	Coriolan.	—	Caldara.	
1717.	Opéra italien.	Eumene.	—	Albinoni.	
1717 Hambourg.	Opéra allemand.	Julie.	—	Keiser.	
1717 Bologne.	Opéra italien.	Lucio Vero.	—	Perti.	
1717.	Opéra italien.	Merope.	Zeno.	Orlandini.	Théâtre Formagliari.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1717 Paris : Français.	Comédie.	La Métempsycose des Amours.	Dancourt.	Mouret.	Trois actes, un prologue et des intermèdes.
1717 Rome.	Opéra italien.	Partenza Amorosa.	—	Caldara.	
1717 Venise.	Opéra italien.	Principessa fedele.	Pioveni.	Gasparini.	Repris en 1726, sous le nom de *Cunégonde*.
1717 Venise.	Opéra italien.	Serenata.	—	Heinichen.	
1717 Venise.	Opéra italien.	Tieteberga.	Luchini.	Vivaldi.	Théâtre San-Mosé.
1717 Hambourg.	Opéra allemand.	Tomyris.	—	Keiser.	
1717 Hambourg.	Opéra allemand.	Trajan.	—	Keiser.	
1717 Vienne.	Opéra italien.	Verita Nell.	Silvani.	Caldara.	Théâtre de la Cour.
1718 Paris : Opéra.	Opéra-ballet.	Les Ages.	Fuzelier.	Campra.	Trois actes avec prologue.
1718 Brescia.	Opéra.	Alessandro Severo.	—	Chelleri.	
1718 Venise.	Opéra italien.	Amalasseurte Regina de Goti.	—	Chelleri.	
1718	Opéra italien.	Amor di Figlia.	—	Porta.	

1718 Hay-Market.	Opéra.	Apollon et Daphné.	—	Gaillard.	
1718 Venise.	Opéra italien.	Armida al Campo d'Egitto.	—	Vivaldi.	Théâtre San-Mosé.
1718 Venise.	Opéra italien.	Arsace.	—	Sarri.	Théâtre San-Bartolomeo.
1718 Venise.	Opéra italien.	Artabane, Roi des Parthes.	—	Vivaldi.	Théâtre San-Mosé.
1718 Vienne.	Opéra italien.	Astarte.	Zeno.	Caldara.	
1718.		Le Ballet des Ages.	Fuzelier.	Campra.	Le prologue représente le jardin d'Hebé.
1718 Vienne.	Opéra italien.	Bertoldo.	—	Bassani.	
1718 Rome.	Opéra italien.	Cleomene.	—	Albinoni.	
1718 Venise	Opéra italien.	Farnace.	—	Pollarolo.	
1718 Versailles.	Opéra-ballet.	Les Fêtes bolonaises.	—	Batistin Struck.	
1718 Vienne.	Opéra italien.	Forza dell' Amicizia.	Zeno.	Caldara.	
1718 Vienne.	Opéra italien.	Ifigenia in Aulide.	Zeno.	Caldara.	
1718 Paris : Opéra.	Pastorale héroïque.	Jugement de Paris.	Mlle Barbier et Pellegrin.	Bertin.	
1718 Venise.	Opéra italien.	Lucio Papirio.	Salvi.	Orlandini.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE
1718 Venise.	Opéra italien.	Meleagro.	Bernardoni.	Albinoni.	
1718 Florence.	Opéra italien.	Merope.	Zeno.	Predieri.	
1718.	Comédie.	Naufrage au Port.	Autréau.	Mouret.	Trois actes, prologue et divertissement.
1718 Dresde.	Opéra italien.	Odi Delusi dal Sangue.	Lucchini.	Lotti.	
1718.	Comédie.	Port à l'Anglais.	Autréau.	Mouret.	Représenté à la Comédie italienne.
1718.	Tragédie lyrique.	Semiramis.	Roy.	Destouches.	Mlle Antier joue le rôle de Sémiramis.
1718 Versailles.	Opéra-ballet.	Sommeil de l'Amour.	—	Struck.	Représenté en 1853 à Chartres.
1718 Rome.	Opéra italien.	Telemaco.	Capece.	Scarlatti.	
1718 Venise.	Opéra italien.	Le Tyran Héros.	Cassani.	Albinoni.	Théâtre San-Cassiano.
1718 Naples.	Opéra italien.	Trionfo dell' Onore.	—	Scarlatti.	Théâtre des Fiorentini.
1718 Venise.	Opéra italien.	Vincitor Generoso.	Briani.	Lotti.	
1718 [illegible]	Opéra italien.	Virtu Fra' Inemici.	Albati.	Boniventi.	Théâtre de San-Mosé.

1719 Londres.	Opéra anglais.	Acis and Galathea.	—	Haendel.	
1719 Hambourg.	Opéra.	Alceste.	—	Schurmann.	
1719.	Opéra italien.	Alessandro Severo.	—	Sarri.	
1719 Venise.	Opéra italien.	Ariana Abbandonata.	—	Boniventi.	
1719 Rome.	Opéra italien.	Astinome.	—	Pollarolo.	
1719 Rome.	Opéra italien.	Attilio Regolo.	Metastase.	Scarlatti.	Théâtre Capranica.
1719 Venise.	Opéra italien.	Bajazette.	—	Gasparini.	
1719 Naples.	Opéra italien.	Cambisio.	—	Scarlatti.	
1719 Naples.	Opéra bouffe.	Creato fauzo.	—	Vinci.	Théâtre des Fiorentini.
1719 Bologne.	Opéra italien.	Diporti d'Amore in Villa.	—	Buini	
1719 Naples.	Opéra buffa.	Doje Lettere.	—	Vinci.	Théâtre des Fiorentini.
1719 Naples.	Opéra italien.	Faramondo.	—	Porpora.	
1719 Italie.	Opéra italien.	Ifigenia In Tauride.	—	Orlandini.	
1719 Venise.	Opéra italien.	Lamano.	Lalli.	Gasparini.	Théâtre Grimani de Saint-Jean-Chrysostome.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1719 Versailles.	Opéra-ballet.	Lérida.	—	Struck.	
1719 Venise.	Opéra italien.	Leucippe e Teonoe.	Suarez.	Pollarolo.	Théâtre Saint-Jean-Chrysostome.
1719 Vienne.	Opéra italien.	Lucio Papirio Dittatore.	Zeno.	Caldara.	Théâtre de la Cour pour la fête de Charles VI.
1719.	Scène lyrique.	Oenone.	Roy.	Destouches.	
1719 Venise.	Opéra italien.	Pace per Amore.	—	Chelleri	Théâtre San-Mosé.
1719 Venise.	Opéra italien.	Pazzie degli Amanti.	—	Pollarolo.	
1719 Venise.	Opéra italien.	Pentimente generoso.	Lalli.	Fioré.	Théâtre San-Angiolo.
1719.	Opéra-ballet.	Plaisirs de la Campagne.	Pellegrin et Mlle Barbier.	Bertin.	Ballet à trois entrées : la Pêche, la Vendange et la Chasse.
1719 Vienne.	Opéra.	Psyché.	—	Fux.	Trois actes.
1719 Vienne.	Opéra italien.	Sirita.	Zeno	Caldara.	Théâtre de la Cour.
1719 Vienne.	Opéra sacré.	Sisara.	Zeno.	Porsile.	Représenté dans la chapelle de l'empereur Charles VI.
1719	Opéra.	Sisara.	Zeno.	Caldara.	

1719 Naples.	Opéra italien.	Sofonisba.	Silvani.	Leo.	
1719 Florence.	Opéra italien.	Trionfo di Solmano.	—	Predieri.	
1719 Versailles.	Opéra-ballet	Les Troubles de l'Amour.	—	Struck.	
1720 Paris : Opéra.	Opéra-ballet.	Les Amours de Protée.	Lafont.	Gervais.	Trois actes avec prologues.
1720 Venise.	Opéra italien.	Armida Delusa.	—	Buini.	
1720 Vienne.	Opéra.	Arrenione.	—	Giacomelli.	
1720 Vienne.	Opéra italien.	Assalonte.	—	Caldara.	
1720 Londres.	Opéra italien.	Astarte.	—	Buononcini.	
1720 Zerbst.	Opéra.	Berenice.	—	Fasch.	
1720 Naples.	Opéra italien.	Cajo Gracco.	—	Leo.	Théâtre San-Bartolomeo.
1720 Vienne	Opéra italien.	Catone in Utica.	Metastate.	Giacomelli.	
1720 Leopold Stradt.	Opéra italien.	Cavalière Bretonne.	—	Volkert.	
1720 Venise.	Opéra italien.	Filindo.	—	Buini.	
1720 Venise	Opéra italien.	Genevra di Scozia.	—	Sarri.	Théâtre San-Bartolomeo.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1720 Bologne.	Opéra italien.	Griselda.	Zeno.	Orlandini.	
1720 Venise.	Opéra italien.	Inganni Fortunati.	—	Buini.	
1720 Venise.	Opéra italien.	Inganni per Vendetta.	—	Vivaldi.	
1720 Versailles.	Opéra-ballet.	Mars jaloux.	—	Struck.	
1720 Parme.	Opéra italien.	Nino.	Zanella.	Courcelle.	Théâtre di Reggio et à Venise en 1732.
1720 Venise.	Opéra italien.	Paride.	Muazzo.	Orlandini.	
1720.	Tragédie lyrique.	Polydore.	Pellegrin.	Stuck et Batistin.	Batistin fut le premier violoncelliste qu'on entendit à l'Opéra.
1720 Londres.	Opéra italien.	Rhadamiste.	Marchi.	Haendel.	
1720 Naples.	Opéra.	Le Laboureur.	—	Vinci.	Théâtre des Fiorentini.
1720 Naples.	Opéra italien.	Stratonice.	—	Vinci.	Intermèdes bouffes.
1720 Trévise.	Opéra italien.	Tamerlano.	—	Chelleri.	

1720 Venise.	Opéra italien.	Teodorico.	Salvi.	Porta.	Théâtre de Saint-Jean-Chrysostome.
1720 Rome.	Opéra italien.	Tito Manlio.	Noris.	Pollarolo.	
1720 Vienne.	Opéra sacré.	Tobia.	Zeno.	Caldara.	Exécuté dans la chapelle impériale. Eut un gros succès.
1720 Naumbourg.	Opéra allemand.	Valerie.	—	Stvelzel.	
1720 Venise.	Opéra italien.	La Vérité dans l'embarras.	Palazzi.	Vivaldi.	Théâtre San-Angiolo.
1721 Vienne.	Opéra italien.	Alessandro in Sidone.	—	Conti.	
1721 Venise.	Opéra italien.	Amor Per Forza.	—	Bassani.	Théâtre San-Mosé.
1721 Londres.	Opéra italien.	Ciro.	—	Ariosti.	
1721 Venise.	Opéra italien.	Cleofile.	—	Buini.	
1721 Naples.	Opéra italien.	Climène.	—	Bioni.	
1721 Paris : Opéra.	Divertissement.	Diane.	—	Aubert et Bourgeois.	
1721 Paris.	Tragédie.	Esther.	Racine.	Moreau.	Chœurs. — Représentée par les demoiselles de Saint-Cyr.
1721 Rome.	Opéra italien.	Eumene.	—	Porpora.	
1721 Naples.	Opéra italien.	Feste Napolitaine.	—	Vinci.	Théâtre des Florentins.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1721 Venise.	Opéra italien.	Filippo, Re di Macedonia.	—	Vivaldi.	Théâtre San-Angiolo.
1721 Londres.	Opéra italien.	Floridante.	—	Haendel.	
1721 Rome.	Opéra italien.	Griselda.	Zeno.	Scarlatti.	
1721 Venise.	Opéra italien.	Inganno Fortunato.	—	Boniventi.	
1721 Naples.	Opéra italien.	Innocenza Difesa.	—	Chelleri.	
1721 Vienne.	Opéra italien.	Meride e Selinunte.	Zeno.	Giusepp et Porsile.	Représenté par ordre de l'empereur Charles VI.
1721.	Opera italien.	Muzio Scevola.	—	Haendel.	Représenté à Londres.
1721 Vienne.	Opéra sacré.	Naaman.	Zeno.	Caldara.	
1721 Venise.	Opéra italien.	Nerone.	Piovene.	Orlandini.	Théâtre Saint-Jean-Chrysostome.
1721 Venise.	Épithalame musical	Le Pêcheur désensorcelé.	—	Pollarolo.	
1721 Venise.	Opéra italien.	Le plus Fidèle des Amis.	Guizzardi.	Gasparini.	

1721 Rome.	Opéra italien.	Princissessa Fedele.	—	Scarlatti.	
1721.	Divertissement allégorique.	Soleil vainqueur des Nuages.	Bordes.	Clairambault.	On joignit à cette pièce plusieurs entrées du ballet des fêtes vénitiennes.
1721 Hambourg.	Opéra	Télémaque.	—	Schurmann.	
1721 Turin.	Opéra italien.	Vinceslao.	—	Boniventi.	
1721 Naples.	Opéra italien.	Zite in Galera.	—	Vinci.	
1722 Venise.	Opéra italien.	Amor della Patria.	—	Chelleri.	
1722 Venise.	Opéra italien.	L'Amor Tiranno.	—	Porta.	
1722 Florence.	Opéra italien.	Amore e Maestra.	—	Buini.	
1722 Vienne.	Opéra italien.	Archealo, Re di Cappadocia.	—	Conti.	
1722 Hambourg.	Opéra allemand.	Ariane.	—	Keiser.	
1722 Copenhague.	Opéra allemand.	Arménien.	—	Keiser.	
1722 Venise.	Opéra italien.	Arminio.	—	Pollarolo.	
1722 Paris : Opéra.	Opéra.	Ballet de vingt-quatre heures.	Legrand.	Jacques et Aubert.	
1722 Ferrare.	Opéra italien.	Cajo Mario.	—	Bioni.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1722 Londres.	Opéra italien.	Crispo.	—	Buononcini.	
1722 Hambourg.	Opéra.	Don Chisciotto in Siera Morena.	—	Conti.	Traduction de Muller.
1722 Rome.	Opéra italien.	Les Excès de la Jalousie.	—	Albinoni.	
1722.	Divertissement.	Fête de l'Ile-Adam.	—	Campana.	Représenté sur un théâtre particulier.
1722 Bonigo.	Opéra italien.	Giulio Flavio Crispo.	—	Capelli.	
1722 Vienne.	Opéra italien.	Giseseppe.	Zeno.	Caldara.	
1722 Londres.	Opéra italien.	Griselda.	Zeno.	Buononcini et Antoine.	Avait été représenté en Italie vers 1700.
1722 Florence.	Opéra italien.	Inganni Felici.	—	Pollarolo.	Avait été créé à Venise en 1695.
1722 Hambourg.	Opéra-intermède.	Krœnung Ludwigs XV.	—	Viocca.	
1722 Vienne.	Oratorio.	Moïse sauvé des Eaux.	—	Conti.	Créé dans la chapelle de l'empereur Charles XI (1790).
1722 Vienne.	Opéra italien.	Nitocri.	Zeno.	Caldara.	
1722	Comédie.	Nouveau Monde.	Pelegrin.	Quinault.	Le compositeur était le frère de

1722 Vienne.	Opéra italien.	Ormida.	Zeno.	Caldara.	
1722 Bologne.	Opéra italien.	Ormida.	Zeno.	Orlandini.	Théâtre Malvessi.
1722 Londres.	Opéra italien.	Ottone.	—	Haendel.	
1722 Paris : Opéra.	Tragédie lyrique.	Renaud.	Pellegrin.	Desmarets.	
1722 Venise.	—	Romolo e Tazio.	Cassani.	Pietragua.	Théâtre Saint-Jean-Chrysostome.
1722 Copenhague.	Opéra allemand.	Sancio.	—	Telemann.	Quelques érudits l'attribuent à Keiser.
1722 Vienne.	Opéra italien.	Scipion en Espagne.	Zeno.	Caldara.	
1722 Paris : Opéra.	Opéra.	Silène et Bacchus.	—	Campra.	
1722 Naples.	Opéra italien.	Silla Ditlasore.	—	Vinci.	Représenté au Palais Royal.
1722 Naples.	Opéra italien.	Tamerlano.	Piovene et Stampiglia.	Leo.	
1722 Venise.	Opéra italien.	Udine.	—	Bioni.	
1722 Hambourg.	Opéra allemand.	Ulysse.	—	Keiser.	
1722 Venise.	Opéra italien.	Zenobia e Radamisto.	Noris.	Chelleri.	
1723 Naples.	Opéra italien.	Amore da Senno.	—	Leo.	Théâtre Nuovo.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1723	Opéra allemand.	Antigone.	—	Hasse.	Théâtre de Brunswick.
1723 Florence.	Opéra italien.	Armide abandonnée.	—	Buini.	
1723 Londres.	Opéra italien.	Coriolan.	—	Ariosti.	
1723 Venise.	Opéra italien.	Cosroe.	—	Pollarolo et Antoine	
1723 Prague.	Opéra italien.	Costanza e Fortezza.	—	Fux et Conti.	
1723 Paris.	Comédie.	Divertissements de L'Endriague.	Piron.	Rameau.	Représenté à la foire Saint-Germain.
1723 Rome.	Opéra italien.	Ermingarda.	—	Albioni.	
1723 Londres.	Opéra italien.	Erminia.	—	Buononcini.	
1723 Vienne.	Opéra italien.	Euristeo.	Zeno.	Caldara.	
1723 Londres.	Opéra italien.	Farnace.	—	Buononcini.	
1723 Venise.	Opéra bouffe.	La Fidélité.	—	Galuppi.	Ouvrage mal accueilli.
1723.	Ballet héroïque.	Les Fêtes grecques	Faselier.	Colin de Blamont.	Mlle Causargo joue le rôle de Terpsi-

1723 Londres.	Opéra italien.	Flavio.	—	Haendel.	
1723 Londres.	Opéra italien.	Jules César.	—	Haendel.	
1723 Naples.	Cantate italienne.	L'Imeneo.	—	Porpora.	
1723 Rome.	Opéra italien.	Issipile.	Metastase.	Porpora.	Chœur final intéressant : E'folia d'un alma stolta.
1723 Venise.	Opéra italien.	Mithridate Roi du Pont.	Fesanio.	Maria Capelle	Théâtre Saint-Jean-Chrysostome.
Vers 1723 date de composit.	Opéra.	Les Muses rassemblées.	—	Camfra.	Non représenté.
1723 Bologne.	Opéra italien.	L'Odio redivivo.	Zamboni.	Nelvi.	
1723 Paris : Opéra.	Tragédie lyrique.	Pyrithoüs.	Seguinault	Mouret.	Récitatifs pompeux assez bien prosodiés ; cinq actes avec un prologue.
1723 Rome.	Opéra italien.	Semiramide Riconnosciuta.	Metastase.	Vinci.	
1723 Paris : Com.-Ital.	Acte d'opéra.	Tibulle et Délie.	Fuzelier.	Colin de Blamont.	
1723 Venise.	Opéra italien.	Timocrate.	Lalli.	Leo.	Théâtre San-Angiolo.
1723 Naples.	Opéra italien.	Trajano.	Noris.	Mancini.	Théâtre San-Bartolomeo.
1724 Vienne.	Opéra italien.	Andromacca.	Zeno.	Caldara.	
1724 Venise.	Opéra italien.	Antigono Tutore di Filippo.	—	Porta et Albinoni.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1724.	Opéra italien.	Antigono Tutore.	—	Albinoni seul.	
1724 Londres.	Opéra italien.	Artaterse.	—	Ariosti.	
1724 Londres.	Opéra.	Calpurina.	—	Buononcini.	
1724 Hambourg.	Opéra allemand.	Cloris.	—	Keiser.	
1724 Vienne.	Opéra italien.	Davide.	Zeno.	Caldara.	
1724 Naples.	Opéra italien.	Didone abbandonata.	Metastase.	Galuppi.	Cet opéra ne renferme que des airs. Pas de duetti, pas de chœurs.
1724 Venise.	Opéra italien.	Didone abbandonata.	Metastase.	Sarri.	Théâtre San-Bartolomeo.
1724 Rome.	Opéra italien.	Didone abbandonata.	Metastase.	Scarlatti.	
1724 Naples.	Opéra italien.	Don Ciccio.	—	Vinci.	Théâtre di Fiorenti.
1724 Venise.	Opéra italien.	Erachea.	—	Vinci.	Théâtre San-Bartolomeo.
1724 Venise.	Opéra italien.	Farnael.	—	Vinci.	
1724 [illegible]	Opéraitalien.	Gianguir.	Zeno.	Caldara.	

Hambourg.		en allégresse.			
1724 Théâtre Farnèse.	Opéra italien.	Ipermestra.	Metastase.	Giacomelli.	Le poème renferme des scènes admirab es prêtant aux airs, duetti, chœurs.
1724 Venise.	Opéra italien.	Laodice.	Schietti.	Albinoni.	Théâtre San-Mosé.
1724 Bologne.	Opéra italien.	Mareo Attilio Regolo.	—	Scafatti Alessandro.	Théâtre Formagliari.
1724 Venise.	Opéra italien.	Marianne.	Lalli.	Albusoni.	Déjà représenté en 1722 sous le titre : « Eccessi della Gloria ».
1724 Florence.	Opéra italien.	La Minfa riconoscluta.	Siliani.	Buini.	
1724 Mestre.	Opéra pastoral italien.	Le Nozze di Fanno e di Dorinda.	—	Pacello.	Représenté au palais du chevalier Erizzo.
1724 Milan.	Opéra italien.	Oronta.	Stampa.	Orlandini.	
1724 Vienne	Opéra italien.	Penelope.	Pariati.	Conti.	
1724 Paris : Français.	Comédie.	Le Philanthrope.	Legrand.	Quinault.	Trois actes avec divertissement.
1724 Venise.	Opéra italien.	Scipion en Espagne.	Zeno.	Albinoni.	San-Samuele.
1724 Venise.	Opéra italien.	Les Efforts de l'Ambition et de l'Amour.	Lucchini.	Porta	Théâtre San-Mosé.
1724 Londres.	Opéra italien.	Tamerlano.	Piovene	Haendel.	
1724 Venise.	Opéra italien.	Le Triomphe de la Vertu.	Pietro d'Averara.	Brusa.	Théâtre Saint-Jean-Chrysostome.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1724 Bologne.	Opéra italien.	La Vendetta disarmata dall'Amore.	—	Bruni.	
1724 Londres.	Opéra italien.	Vespasien.	—	Ariosti.	
1725 Bologne.	Opéra italien.	L'Adelaïde.	—	Bruni.	
1725 Venise.	Opéra italien.	Agide, Re di Sparta.	—	Porta.	
1725.	Opéra italien.	Aleina Delusa de Ruggiero.	—	Albinoni.	
1725 Venise.	Opéra italien.	Amor eroico.	—	Brusa.	
Vers 1725 Modène.	Opéra italien.	Antigone.	—	Gandini.	
1725 Breslau.	Opéra italien.	Astarte.	—	Treu.	Traduction allemande du livret de Zeno.
1725 Naples.	Opéra italien.	Astianasse.	Salvini.	Leo.	
1725 Venise.	Opéra italien.	Astianasse.	Salvini.	Vinci.	Théâtre San-Bartolomeo.
1725 Venise.	Opéra italien.	Berenice.	—	Orlandini.	
1725	Opéra allemand.	Bretislaus.	—	Keiser.	

1725 Paris : Italiens.	Ambigu-Comique.	Le Chaos.	Legrand et Dominique.	Mouret.	Parodie de l'opéra *Les Éléments*, de Destouches et Lalande.
1725 Hambourg.	Prologue.	Le Combat de la Poésie, la Musique, la Peinture.	—	Linike.	
1725 Londres.	Opéra italien.	Dario.	—	Ariosti.	
1725 Rome	Opéra italien.	Didone abbandonata.	Metastase.	Albinoni.	
1725 Paris : Opéra.	Opéra-ballet.	Les Éléments.	Roy.	Lalande et Destouches.	Un prologue en 4 actes dont celui du *Feu*, qu'on reprend avec succès.
1725 Hambourg.	Opéra allemand.	L'Époque de la Bataille de Hambourg.	—	Keiser.	
1725 Modene.	Opéra italien.	Erminia.	—	Gandini.	
1725 Hambourg.	Opéra.	La Foire annuelle.	—	Keiser.	
1725 Vienne.	Opéra ita ien.	Griselda.	Zeno.	Conti.	
1725 Vienne.	Opéra italien.	Griselda.	Zeno.	Caldara.	
1725 Venise.	Opéra italien.	Ifigenia in Tauride.	—	Vinci.	
1725 Venise.	Opéra italien.	La Ruse triomphante.	—	Vivaldi.	Théâtre San-Angiolo.
1725 Naples.	Opéra italien.	Misantropia e Sentimento.	—	Conti Charles.	Théâtre Nuovo.
1725 Venise.	Opéra italien.	L'Odio Placato.	Silvani.	Buini.	Théâtre San-Mosé.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1725 Bleslau.	Opéra italien.	Roland furieux.	Braccioli.	Bioni.	Créé à Bade en 1724.
1725 Bologne.	Opéra italien.	La Pace per Amore.	Schietti et Buini.	Buini.	Théâtre Formagliari.
1725 Vienne.	Opéra sacré.	Le Profezie Evangeliche d'Isaia.	Zono.	Caldara.	Chapelle de l'empereur Charles VI. Reprise en 1729.
Vers 1725 Venise.	Indermède musical.	La Psiche.	Cassani.	Marcello.	A cinq voix.
1725 Paris : Opéra.	Comédie persane.	La Reine des Péris.	Fuselier.	Aubert.	Cinq actes et un prologue.
1725.	Opéra.	Le Retour des Dieux sur la Terre.	—	Colin de Blamont.	
1725 Londres.	Opéra italien.	Rodelinda.	—	Haendel.	
1725 Venise.	Opéra italien.	La Rosmira fedele.	Stampiglia.	Leonardo Vinci.	Théâtre Saint-Jean-Chrysostome.
Vers 1725 Turin.	Opéra italien.	Ruggiero.	—	Gandini.	Théâtre Royal.
1725 Vienne.	Opéra italien.	Le Dédain changé en Amour.	Silvani.	Buini.	Théâtre San-Mosé. Repris en 1730 sous un autre titre.
1725 Venise.	Opéra italien.	Selenco.	Zeno.	Zuccari.	San-Angiolo.
1725	Opéra italien.	Semiramide.	Zeno	Caldara	

1725 Paris : Opéra.	Tragédie-opéra.	Télégone.	Pellegrin.	Lacoste.	Péripétie finale : Ulysse tué par son fils.
1725 Naples.	Opéra italien.	Tito Sempronio Gracco.	Stampiglia.	Sarro.	Théâtre San-Bartolomeo.
1725 Venise	Opéra italien.	Ulisse.	Lalli.	Porta.	Théâtre San-Angiolo.
1725 Naples.	Opéra italien.	Zenobia in Palmira.	Zeno.	Leo.	Théâtre San-Bartolomeo.
1726 Londres.	Opéra italien.	Alessandro.	—	Haendel.	
1726 Venise.	Opéra italien.	Amor e Sdegno.	—	Tavelli.	Théâtre Cassiano.
1726 Venise.	Opéra.	L'Amour prophète.	—	Cortonno.	
1726 Hambourg.	Opéra allemand.	L'Anniversaire.	—	Keiser.	
1726 Breslau.	Opéra italien.	Armide abandonnée.	—	Bioni.	
1726 Breslau.	Opéra italien.	Armida al Campo.	—	Bioni.	
1726 Naples.	Opéra italien.	Asteria.	—	Vinci.	
1726 Vienne.	Opéra italien.	Battista.	Zeno.	Caldara.	
Vers 1726 Breslau.	Opera italien.	Coriolano.	—	Treu.	
1726 Vienne.	Opéra italien.	La Couronne d'Ariane.	—	Fux.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1726 Venise.	Opéra italien.	Cunegonda.	—	Vivaldi.	Théâtre San-Angiolo.
1726 Paris.	Comédie.	Divertissements pour le Faux Prodige.	Piron.	Rameau.	Écrit pour la foire Saint-Germain.
1726.	Comédie.	Divertissements d'Arlequin.	—	Rameau.	Foire Saint-Germain.
1726 Venise.	Opéra italien.	Dorilla in Tenesse.	—	Vivaldi	Théâtre San-Angiolo.
1726 Vienne.	Opéra italien.	Due Dittatori.	Zeno.	Caldara.	
1726 Florence.	Opéra italien.	Ermelinda.	—	Vinci.	Représenté également à Naples.
1726 Venise.	Opéra italien.	Farnace	—	Vivaldi.	Théâtre San-Angiolo.
1726 Venise.	Opéra italien.	La Foi trahie.	—	Vivaldi.	Théâtre San-Angiolo.
1726 Venise.	Opéra italien.	Furia Lucrezia.	—	Pollarolo.	
1726 Vienne.	Opéra italien.	Joas Roi de Judas.	Metastase.	Caldara.	Le sujet est tiré de l'*Athalie* de Racine.
1726 Venise.	Opéra italien.	L'Hymen à Athènes.	—	Porpora.	
1726	Opéra italien.	Ipermestra	Metastase	Feo	

1726 Vienne.	Opéra italien.	Issipile.	Metastase.	Conti.	
1726 Hambourg.	Opéra comique allemand.	Jodelet.	—	Keiser.	
1726 Londres.	Opéra italien.	Lucio Vero.	Zeno.	Ariosti.	
1726 Venise.	Opéra italien.	Medea e Geasone.	Palazzi.	Brusa.	Théâtre San-Angiolo.
1726 Venise.	Italien.	Meride e Selimente.	Zeno.	Porpora.	Théâtre Saint-Jean-Chrysostome.
1726 Hambourg.	Opéra allemand.	Mistevojus.	—	Keiser.	
1726.	Opéra italien.	Ninfa Apollo.	Lemene.	Rossi.	Monastère de Saint-Michel-di-Murano.
1726 Naples.	Opéra italien.	Orismane.	—	Léo.	Théâtre Nuovo.
1726 Venise.	Opéra italien.	Ottone Amante.	Boccardi.	Tavelli.	Théâtre San-Cassiano.
1726 Brunswick.	Opéra.	Polydore.	—	Graun.	
1726 Venise.	Opéra italien.	Prototipo.	—	Pescesti.	
1726 Paris (Opéra).	Opéra.	Pyrame et Thisbé.	La Serre	Rebel et Francœur.	
1726 Bologne.	Opéra italien.	Le Sage devenu Fou.	—	Buini.	Théâtre Marsigli-Rossi.
1726 Londres.	Opéra anglais.	Scipionne.	—	Haenen.	Théâtre Hay-Market.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1726 Naples.	Opéra italien.	Sesostrate.	—	Hasse.	Théâtre royal.
1726 Venise.	Opéra italien.	Liface.	—	Porpora.	Théâtre Saint-Jean-Chrysostome.
1726 Venise.	Opéra italien.	Siroe, Re di Persia.	Metastase.	Vinci.	Sujet tiré de l'histoire de la dynastie des Sassanides.
1726 Naples.	Opéra italien.	La Somiglianza.	—	Leo.	Théâtre des Fiorentini.
1726 Vienne.	Opéra italien.	Spartaco.	Pasquini.	Porsile.	Théâtre de la Cour.
1726 Venise.	Opéra italien.	Le Triomphe d'Armide.	—	Albinoni.	
1726 Venise.	Opéra italien.	Trionfo di Flavio.	Zeno.	Porta.	Théâtre Saint-Jean-Chrysostome.
1726 Venise.	Opéra italien.	Turia Lucrezia.	Lalli.	Pollarolo.	Théâtre San-Angiolo.
Vers 1726 Breslau.	Opéra italien.	Ulisse e Telemacco.	—	Treu.	
1727 Venise.	Opéra.	Adoaldo Furioso.	—	Macari.	
1727 Bologne.	Opéra italien.	Albumazar.	—	Buini.	
1727	Opéra italien.	Aldeso.	—	Porta.	

1727 Rome.	Opéra italien.	Alessandro nell' Indie.	Metastase	Leo.	Ce sujet a fourni **40** opéras.
1727 Munich.	Drame lyrique.	Aloïs Gonzaga.	—	**Kumpf.**	Collège des Jésuites.
1727 Londres.	Opéra italien.	Ammeto.	—	Haendel.	
1727 Paris.	Opéra-ballet.	Les Amours des Dieux.	Fuzelier.	**Mouret.**	
1727 Breslau.	Opéra italien.	Ariodante.	—	Bioni.	
1727 Londres.	—	Astianasse.	—	Buononcini.	
1727 Breslau.	Opéra italien.	Attale ed Arsinoe.	—	Bioni.	
1727 Paris : Com.-Ital.	Comedia.	Le Berger d'Amphrite.	Delisle.	**Mouret.**	Garcel de l'Opéra règle le ballet.
1727 Venise.	Opéra italien	Caduta de Decemviri.	—	Vinci.	Contient des scènes bouffes.
1727 Venise.		La Cantatrice.	—	Pescetti.	
1727 Rome.	Opéra italien.	Catonne in Utica.	Metastase.	Vinci.	Théâtre delle Dame.
1727.	Opéra italien.	Don Chisciotto.	—	Caldara.	
1727 Naples.	Opéra italien.	Ciro Riconosciuto.	Metastase.	Leo.	
1727 Breslau.	Opéra italien.	Don Chisciotto.	—	Treu.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1727 Breslau.	Pastorale italienne.	Endimione.	—	Bioni.	
1727 Venise.	Opéra italien.	La Réputation de l'Honneur.	—	Appolini.	
1727 Vienne	Opéra italien.	Galatea.	Metastase.	Conti.	Le dénouement de la fable est supprimé.
1727 Vienne.	Opéra italien.	L'Imeneo.	Zeno.	Caldara.	
1727 Rome.	Opéra italien.	Incostanza Schernita.	—	Albinoni.	
1727 Breslau	Opéra italien.	Lucio Vero.	—	Bioni.	
1727 Vienne.	Opéra italien.	Ornospade.	Zeno.	Caldara.	
1727 Venise.		Pertarido.	—	Boniventi.	
1727 Hambourg.	Opéra allemand.	Le prince Muet.	—	Keiser.	
1727 Venise.	Opéra italien.	Il Regno Galante.	Boccardo.	Reali.	Théâtre de San-Mosé.
1727 Londres.	Opéra italien.	Riccardo.	—	Haendel.	
1727	Opéra italien	[illegible]	[illegible]	Vinci	

1727 Londres.	Opéra italien.	Teuzzone.	Zeno.	Ariosti.	
1727 Venise.	Opéra italien.	Trionfo della Costanza.	—	Rampini.	Sujet : Sainte-Catherine.
1728 Venise.	Opéra italien.	Amor e Fortuna.	—	Porta.	
1728 Bologne.	Opéra.	Amor Nato tra l'Ombre.	—	Caroli.	
1728 Rome.	Opéra italien.	Ariana.	—	Feo.	
1728 Breslau.	Opéra italien.	Artabano.	—	Bioni.	
1728 Naples.	Opéra italien.	Attalo, Re di Bitinia.	—	Hasse.	
1728 [illegible]	Opéra italien.	Due Rivali in Amore	—	Albinoni.	
1728 Venise.	Opéra italien.	Ezio.	Metastase.	Porpora.	Tragédie émouvante qui inspire vingt compositeurs.
1728 [illegible]	Opéra sérieux.	Ezio.	—	Auletta.	
1728 Breslau.	Pastorale héroïque.	Filindo.	—	Bioni.	
1728 Naples.	Opéra italien.	Flavio Anicio Olibrio.	—	Vinci.	Théâtre San-Bartolomeo.
1728 [illegible]	Opéra italien.	La Force du Sang.	—	Buini.	
1728	Opéra italien.	Forza dell' Amicitia.	—	Reuter.	Trois actes dont deux de Caldara.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1728 Bologne.	Opéra italien.	Frenesie d'Amore.	—	Buini.	
1728 Vienne.	Opéra italien.	Gionata.	Zeno.	Caldara.	
1728 Rome.	Opéra italien.	Griselda.	Zeno.	Abbinoni.	
1728.	Opéra italien.	Isola d'Alcina.	—	Broschi.	
1728 Bologne.	Opéra italien.	Malmocor.	Maria Buini.	Buini.	
1728 Venise.	Opéra italien.	Marianne.	—	Cortonna.	
1728 Vienne.	Opéra italien	Mithridate.	Zeno.	Caldara.	
1728 Venise.	Mélodrame italien.	Se Venger en Pardonnant.	Paganicesa.	Porta.	Théâtre San-Mosé; puis en 1730 à Bologne.
1728 Venise.	Opéra pastoral.	Nerina.	Averata.	Pollarolo.	Théâtre San-Samuele.
1728 Paris : Opéra.	Tragédie lyrique.	Orion.	Lafont.	Lacoste.	Pièce inachevée, continuée par l'abbé Pellegrin.
1728 Venise.	Opéra italien.	Ormisda.	Zeno.	Cordans.	Théâtre San-Cassiano.
1728	Opéra italien.	Orontea.	Cicognini.	Mancini.	

1728 Paris : Opéra.	Ballet héroïque.	La Princesse d'Elide.	Pellegrin.	Villeneuve.	C'est une sorte d'arrangement de la comédie de Molière.
1728 Venise	Opéra italien.	Rosilena ed Oronta.	Palazzi.	Vivaldi.	Théâtre San-Angiolo.
Vers 1728 Brunswick.	Opéra.	Sanico et Sinide.	—	Graun.	
1728 Bruxelles.	Intermède comique.	Le Mari joueur et la Femme bigote.	—	—	Théâtre de Lucio Papirio. Reprise à l'Opéra de Paris, 1729.
1728 Londres.	Opéra italien.	Siroe, Redi Persia.	Metastase.	Haendel.	
1728 Turin.	Opéra italien.	Tamerlano.	Piovene.	Gini.	
1728 Paris.	Tragédie-opéra.	Tarsis et Zélie.	Laserre.	Rebel et Francœur.	Opéra.
1728 Bologne.	Opéra italien.	Teodorico.	Salvi.	Buini.	
1728 Londres.	Opéra italien.	Tolommeo.	—	Haendel.	
1728 Vienne.	Opéra italien.	Trionfo dell' Amore.	—	Conti.	
1729 Venise.	Opéra italien.	Adelaïde.	—	Orlandini.	
1729 Bologne.	Opéra italien.	Amore e Gelosia.	—	Buini.	
1729 Paris.	Comédie-ariette.	L'Amour mutuel.	—	Dutartre.	Comédie-Italienne.
1729 Paris.	Opéra-ballet.	Les Amours des Déesses.	Fuzelier.	Jean Quinault.	Opéra.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1729 Breslau.	Opéra italien.	Andromacca.	—	Bioni.	
1729	Opera.	Ariane et Bacchus.	—	Bouvard.	Représenté à la Cour de France.
1729 Paris.	Parodie italienne.	Baiocco e Serpilla.	Dominique et Romagnesi.	Sodi.	Comédie-Italienne.
1729 Vienne.	Opéra italien.	Cajo Fabrizio.	Zeno.	Caldara.	
1729 Rome.	Opera italien.	Carlo Magno.	—	Costanzi.	
1729 Bologne.	Opéra italien.	Chi non fa non Falla.	—	Buini.	
1729 Rome.	Opéra italien.	Concilio dei Pianetti.	—	Albinoni.	
1729 Paris.	Opera italien.	Don Micco e Lesbina.	Dominique et Romagnesi.	—	Opera chanté par Rosa Ungarelli.
1729 Venise.	Opéra italien.	Dorichea ripudiata di Creso.	—	Porta.	
1729 Venise.	Opéra italien.	Dorinda.	Marcello.	Galuppi.	Les opéras de Galuppi sont pleins de verve.
1729 Stuttgard	Opéra italien.	Eudimione.	Metastase.	Jomelli.	
1729 Naples	Opéra italien.	Ermenegilda.	—	Porpora.	

1729 Breslau.	Opéra italien.	Fede tradita e Vendicata.	—	Bioni.	
1729 Venise.	Opéra italien.	Generosità di Tiberio.	—	Lapis et Barth. Cordans	
1729 Rome.	Opéra italien.	L'Infidélité trompée	—	Abbinoni.	
Vers 1729 Brunswick.	Opéra.	Iphigénie en Aulide.	—	Graun	
1729 Londres.	Opéra italien.	Lotario.	—	Haendel.	
1729 Hambourg.	Opéra allemand.	Lucius Verus.	—	Keiser.	
1729 Venise.	Opéra italien.	Mithridate	Zeno.	Bioni.	
1729 Venise.	Opéra italien.	Onorio.	Lalli.	Ciampi.	Théâtre Saint-Jean-Chrysostome.
1729 Paris.	Ballet.	Le Parnasse.	—	Divers auteurs.	Opéra. Les emprunts à Lulli sont importants.
1729 Venise.	Opéra italien.	Prosperità di Elio Sejano.	Minato.	Cordans et Lapis.	Théâtre San-Cassiano.
1729 Venise.	Opéra italien.	Semiramide Riconosciuta.	Metastase.	Porpora.	Reprise à Brescia en 1735.
1729 Venise.	Opéra italien.	Sulpizia Fedele.	Lalli.	Pollaroli	
1729 Venise.	Opéra italien.	Tre Diffensori della Patria.	—	Pescetti.	Théâtre San-Angiolo.
1729	Divertissement.	Le Triomphe de l'Amour.	—	Bouvard.	Représenté à la Cour de France.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1729 Venise.	Opéra italien.	Zelmira in Creta.	—	Galeazzi.	
1730 Dresde.	Opéra italien.	Alessandro nell' Indie.	—	Porpora.	
1730 Rome.	Opéra italien.	Alessandro nell' Indie.	—	Vinci.	
1730 Rome.	Opéra italien.	Andromacca.	—	Feo.	
1730.	Opéra italien.	Berenice.	—	Avondano.	
1730.	Opéra italien.	Berenice.	—	Araja.	
1730 Munich.	Opéra italien.	Berenice.	—	Ferandini.	Représenté à la Cour.
Vers 1730 Hambourg.	Opéra allemand.	Cadmus.	—	Kunzer.	
1730 Paris.	Ballet-opéra.	Caprice d'Erato.	Fuzelier.	Colin de Blaimont.	Opéra. Ballet réglé par Mlle Camargo.
Vers 1730 Italie.	Drame italien.	Les Chaînes d'Adonis.	—	Mazzocchi.	
1730 Venise.	Opéra italien.	Dalisa.	—	Hasse.	
1730.	Opéra comique.	Diane et l'Amour.	—	Bouvard.	Représenté à la Cour de France.

1730 Rome.	Opéra italien.	Didone abandonnée.	Metastase.	Vinci.	Théâtre delle Dame.
Vers 1730 Paris.	Opéra.	Le Divertissement de la Paix.	—	Dutartre.	Représenté à la Comédie-Italienne.
1730 Italie.	Opéra italien.	La Dame noble.	—	Orlandini.	
1730 Venise.	Opéra italien.	Equivoci d'Amore.	—	Gasparini.	
1730 Breslau.	Opéra italien.	Ercole sul Termodonte.	—	Bioni.	
1730 Naples.	Opéra italien.	Evergete.	—	Leo.	
1730 Venise.	Opéra italien.	La Fidélité à l'épreuve.	—	Gasparini.	
1730 Venise.	Opéra italien.	La Fidélité à l'épreuve.	—	Lapis.	
1730.	Tragédie.	Giustino.	Metastase	Caldara.	Ne renferme que des chœurs.
1730 Venise.	Opéra italien.	Idaspe.	—	Broschi.	
1730 Bologne.	Opéra italien.	La Maschera.	Silvani.	Buini.	
1730 Turin.	—	Mitridate.	Zeno.	Giai.	
1730 Rome.	Opéra italien.	Nerone.	—	Duni.	
1730 Venise.	Opéra italien.	Odio Placato.	Silvani.	Galuppi.	Théâtre San-Angiolo.

DATE et lieu de création.	GENRE	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1730 Bologne	Opéra italien.	Ortolana Contessa.	—	Buini.	
1730 Londres	Opera italien	Partenope.	—	Haendel.	
1730 Vienne.	Drame sacré.	La Passion de Jésus-Christ.	—	Caldara.	
1730 Paris.	Entrée.	La Pastorale comique.	Laserre	Rebel fils.	Opera, ajouté à l'Opéra Hesione.
1730 Florence.	Opera italien.	Pieta di Sabina.	Cattani Moniglio.	Cattani Lorenzo.	
1730 Paris	Tragédie lyrique.	Pyrrhus.	Fermelhuis.	Royer.	Opéra, chef d'orchestre Royer.
Vers 1730 Brunswick	Opéra allemand.	Scipion l'Africain.	—	Graun.	
1730 Venise	Opéra.	Silvia.	Bissaro.	Cordans.	Theâtre San-Mosé.
Vers 1730 Milan	Opéra italien.	Siroe Re di Persia.	Metastase.	Wagenseil.	
1730 Udine.	Opéra italien.	Le Sort funeste.	Silvani.	Porta.	Crée en 1728 au theâtre des Grâces. à Vienne.
1730 Venise.	Opéra italien.	Satira.	Zeno.	Albinoni.	Theâtre San-Angiolo.
1730 Venise	Opéra italien.	Les Stratagèmes	Passerini.	Albinoni.	Théâtre San-Mose.

1730 Dresde.	Opéra italien.	Tamerlano.	Piovene.	Porpora.	
1730 Padoue.	Opéra italien	Tre Diffensori della Patria.	—	Galeazzi.	Théâtre Obizzi.
1733 Naples.	Opéra italien.	Serva Padrona.	Nelli.	Pergolèse	C'est l'histoire d'un vieillard dominé par sa servante. Deux chanteurs seulement, accompagnés par un simple quatuor. Intérêt toujours croissant. Expression musicale vraie. Dialogue élégant et vif. Immense succès en Italie et à l'étranger.
1731	Tragédie lyrique.	Amadis de Gaule.	Quinault.	Lulli.	Reprise de l'Opéra de 1684. Déclamation noble et soutenue.
Vers 1731 Naples.	Opéra-bouffe	Amor fa l'Uomo Cieco.	—	Pergolèse.	Théâtre des Fiorelli.
1731 Rome.	Opéra italien.	Amor regnante	—	Draghi.	
1731 Venise.	Opéra italien.	Annibal.		Porpora.	
1731 Milan	Opéra italien.	Arminio.		Hasse.	Reprise à Dresde en 1745.
1731 Rome.	Opéra italien	Arsace.	—	Feo.	
Vers 1731 Italie.	Opéra italien.	Artaserse.	Metastase.	Duni.	
1731 Venise.	Opéra italien.	Artemisia	—	Sarri.	Théâtre San-Bartolomeo.
1731 Rome	Opéra italien.	Cajo Fabrizio.	Zeno	Hasse.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1731 Dresde.	Opéra italien.	Cleofile.	—	Hasse.	
1731 Vienne.	Opéra italien.	Daniello.	—	Caldara.	
1731 Vienne.	Opéra italien.	Demetrio.	Metastase.	Caldara.	Pendant soixante ans les compositeurs se servent de l'excellent livret de Metastase.
Vers 1731 Paris.	Opéra.	Diane et Endymion.	—	Colin de Blamont.	Opéra.
1731 Vienne.	Opéra italien.	Énée aux Champs-Élysées.	—	Fux.	
1731 Naples.	Opéra italien.	Epaminondas.	—	Giacomelli	Théâtre Saint-Charles.
1731 Venise.	Opéra italien.	Il est bon d'avoir confiance	—	Buini.	
1731 Naples.	Opéra italien.	L'Entrepreneur de Théâtre.	—	Vinci.	Théâtre Nuovo.
1731 Vérone.	Opéra italien.	Lucio Papirio, Dittatore.	Zeno.	Giocomelli.	Théâtre de la Société philharmonique.
1731 Naples.	Opéra italien.	Le Maitre de Musique.	—	Pergolèse.	
1731 Venise.	Opéra italien.	Massimiano.	Zeno.	Orlandini.	Théâtre Saint-Jean-Chrysostome.
1731 [illegible]	Opéra italien.	Narcisso al Fonte.	—	Pescetti.	

1731 Venise.	Opéra italien.	La Haine vaincue.	Marchi.	Vivaldi.	Théâtre San-Angiolo.
1731.	Divertissement italien.	Pazienza di Socrate.	—	Reuter.	Caldara en a écrit le 1er acte et l'ouverture. Trois actes.
1731 Venise.	Intermède.	Pericca et Varrone.	—	Fino.	Théâtre San-Angiolo.
1731 Londres	Opéra italien.	Porus.	—	Haendel.	
Vers 1731 Naples.	Opéra seria.	Recimero.	Nori.	Pergolèse.	Théâtre San-Bartolomeo.
1731 Venise.	Opéra italien.	Rodelinda.	Salvi.	Cordans.	Théâtre San-Mosé.
1731 Naples.	Drame italien.	La Sallustia.	—	Pergolèse.	Théâtre San-Bartolomeo.
1731 Vienne.	Opéra sacré.	Santa Elena.	Metastase.	Caldara.	
1731 Venise.	Opéra italien.	Le Jeune Scipion.	Bortolotti	Predieri.	Théâtre Saint-Jean-Chrysostome.
1731 Breslau.	Opéra.	Silvia.	—	Bioni.	
1731 Breslau	Opéra italien.	Siroe Re di Persia.	Metastase.	Bioni.	
1731 Venise.	Opéra italien.	Les Noces d'Énée.	Passerini.	Fino.	Théâtre San-Angiolo.
1731 Naples	Drame sacré.	San Guglielmo d'Aquitania.	—	—	Représenté dans le cloître de San-Agnello-Maggiore.
1731 Venise.	Opéra italien.	Trionfo della Costanza.	Vitturi.	Galleazi.	

DATE et lieu de création.	GENRE	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1731 Venise.	Opéra italien.	Vénus apaisée.	Stampa.	Courcelle.	Théâtre San-Samuele.
1732 Milan.	Opéra italien.	Alessandro nell'India.	—	Hasse.	
1732.	Opera italien.	Alessandro nell'India.	Metastase.	Maucini.	Théâtre San-Bartolomeo.
1732 Bologne	Opéra italien	Amor tra Nemici.	—	Schiassi.	
1732.	Opéra italien.	Ardelinda.	—	Albinoni.	
1732 Vienne.	Opéra.	Asilo d'Amore.	Metastase.	Caldara.	Un acte.
1732 Venise.	Opéra italien.	Avvenimenti di Ruggiero.	—	Albinoni.	
1732 Italie.	Opéra italien.	Bajazette.	—	Duni.	
1732 Paris.	Opéra.	Biblis.	Fleury.	Lacoste.	Académie royale de musique.
1732 Venise.	Opéra italien.	Catone in Utica.	Metastase.	Leo.	
1732 Turin.	Opéra italien.	Catone in Utica.	Metastase.	Hasse.	
1732	Opéra italien.	Demetrio.	Metastase.	Hasse.	

…rgne.					
1732 Vérone.	Opéra italien.	La Nymphe fidèle.	—	Vivaldi.	
1732 Naples.	Opéra bouffe.	Le Frère amoureux.	—	Pergolèse.	Théâtre des Fiorentini.
1732 Paris.	Divertissement.	Le Génie de la Bourgogne.	—	Campra.	Académie royale de Musique.
1732 Rome.	Opera italien.	Germanico in Germania.	—	Porpora.	
1732 Paris.	Tragédie lyrique.	Jephté.	Pellegrin.	Monteclair.	Premier opéra joué en France dont le sujet est tiré de l'Ecriture sainte.
1732 Naples.	Opéra italien.	Levantina.	—	Mancini.	
1732 Venise.	Opéra italien.	Metamorfosi.	Rinio.	Apolloni.	C'est une bouffonnerie jouée sur plusieurs scènes italiennes.
1732 Naples.	Opéra italien.	Le Monde de la Lune.	—	Avondano.	
1732 Londres.	Opéra italien.	Orlando.	—	Hændel.	
1732 Vienne.	Opera sacré.	La Passion de Notre-Seigneur Jesus-Christ	Metastase.	Caldara.	Création à Vienne en 1730.
1732 Naples.	Opera italien	Le Prisonnier orgueilleux.	—	Pergolèse.	Théâtre San-Bartolomeo.
1732	Tragédie lyrique.	Samson.	Voltaire.	Rameau.	Non représentée.
1732 Vienne.	Drame sacré italien.	Sedecias	Zeno.	Caldara.	Exécuté dans la chapelle de l'empereur Charles VI.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1732 Mantoue.	Opéra italien.	Semiramide.	Silvain.	Vivaldi.	Théâtre archiducal.
1732 Londres	Opera italien	Socarme	—	Hændel.	
1732 Berlin.	Opéra anglais.	Teraminta.	—	Smith.	Trois actes.
1732 Paris.	Opéra-ballet.	Le Triomphe des Sens.	Roy.	Mouret.	Académie royale de Musique.
1732 Breslau.	Opéra italien.	La Vérité méconnue.	—	Bioni.	
1733 Breslau.	Opéra italien.	Alessandro nell' Indie.	—	Bioni.	
1733 Breslau.	Opéra italien.	Alessandro Severo.	—	Bioni.	
1733.	Opéra italien.	Argenide.	—	Galuppi.	
1733 Londres.	Opéra.	Ariana.	—	Hændel.	
1733 Italie.	Opéra italien.	Ciro.	—	Dani.	
1733 Vienne.	Opéra italien.	Demofoonte	Metastase.	Caldara.	

1733 Varsovie.	Opéra italien.	Euristeo.	Zeno.	Hasse.	
1733 Londres.	Opéra italien.	Ezio.	—	Hændel.	
1733 Vienne.	Opéra italien.	Joseph reconnu par ses Frères.	Metastase.	Porsile.	
1733.	Tragédie-opéra.	Hippolyte et Aricie.	Pellegrin.	Rameau.	Représenté à l'Académie royale de Musique. Rameau était âgé de 50 ans quand il écrivit cette œuvre.
1733 Venise.	Opéra italien.	Madame Ciana.	—	Latilla et Jaluppi.	
1733 Venise.	Opéra italien.	Mitridate.	Zeno.	Porpora.	
1733 Venise.	Opéra italien.	Montezuma.	Giusti.	Vivaldi.	Théâtre San-Angiolo.
1733 Rome.	Opéra italien.	Nitocri.	Zeno.	Seletti.	
1733 Vienne.	Opéra italien.	Olimpiade.	Metastase.	Caldara.	Également représenté à Venise en 1734 avec la musique de Vivaldi.
1733 Londres.	Opéra anglais.	Opéra des Opéras.		Arne.	Théâtre Hay-Market.
1733 Hambourg.	Opéra allemand.	Parthenope.	—	Keiser.	
1733 Vienne.	Drame sacré.	Le Retour de Tobie.	Pasquini.	Reuter.	Exécuté dans la chapelle de l'empereur Charles VI.
1733 Londres.	Opéra anglais	[illegible]amonde.	—	Arne.	Suite de petits airs dont la coupe est uniforme.
1733 Bologne.	Opéra italien.	Siroe, Re di Persia.	Metastase.	Hasse.	Théâtre Malvezzi de Bologne.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE
1733 Londres.	Opéra anglais.	Ulysse.	—	Smith.	
1734 Naples.	Opéra italien.	Adriano in Siria.	—	Pergolèse.	
1734 Londres.	Opéra anglais.	Alceste.	—	Hændel.	
1734 Bologne	Opéra italien.	Aléssandro nell' Indie.	—	Schiassi.	
1734 Bologne.	Opéra italien.	Amici de Martelli.	—	Buini.	
1734 Londres.	Opéra anglais.	Ariodant.	—	Hændel.	
1734 Venise.	Opéra italien.	Artaserse.	Metastase.	Vinci.	
1734 Dresde.	Opéra italien.	Asteria.	—	Hasse.	
1734 Vienne.	Drame sacré.	Betutia Liberata.	Metastase.	Reuter.	Ouvrage composé sur la demande de l'empereur Charles VI.
1734 Hambourg.	Opéra allemand.	Circé.	—	Keiser.	
1734 Vienne.	Opéra italien.	Clemenza Ditito.	Metastase.	Caldara.	Airs d'une grande beauté.
1734	Intermède	Contadina Astuta		Pergolèse	Théâtre des Fiorentini

1734 Paris.	Comédie.	Divertissements pour les Courses de Tempé.	Piron.	Rameau.	Comédie-Française.
1734 Londres.	Opéra italien.	Ferdinando.	—	Porpora.	
1734 Londres.	Opera italien.	Fernando.	—	Arrigoni.	
1734.	Opera-ballet.	Fête de Diane.	Fuselier.	Colin de Blamont.	Représenté à la suite du ballet des Fêtes grecques.
1734.	Opéra-ballet.	Fêtes nouvelles.	Massif.	Duplessis.	Académie royale de Musique.
1734 Venise	Opéra italien.	La Fausse Pelerine.		Olivo et Sarri.	
1734 Venise.	Opera italien.	Olimpia Vendicata.		Vivaldi.	Théâtre San-Angiolo.
1734 Venise.	Drame sacré.	Saint-Pierre à Césarée.	Zeno.	Caldara.	Chapelle impériale de Charles VI.
1734 Prague.	Opera.	Praga Nascente da Libussa.		Denzi.	
1734 Paris.	Comédie.	Pupille.	Fagasi.	Mouret.	Théâtre-Français.
1734 Naples.	Opéra italien.	Siface	—	Vinci.	
1734 Venise.	Opéra italien.	Tamiri.	Vitturi.	Galuppi.	
1734	Masque.	Thétis et Pelee.	Landsdonne.	Boya	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1735 Paris.	Tragédie-opéra.	Achille et Déidamie.	Danchet.	Campra.	Académie royale de Musique.
1735 Vienne.	Opéra.	Adriano in Siria.	—	Caldara.	
1735 Londres.	Opéra anglais.	Alcine.	—	Hændel	
1735.	Opéra.	Ambizione depressa.	—	Galuppi.	
1735 Rome.	Opéra italien.	Amleto.	—	Gasparini.	
1735 Italie.	Opéra italien.	Anagilda.	—	Pampani.	
1735 Venise.	Opéra italien.	Aristide.	—	Macari.	
1735 Turin.	Opéra italien.	Cesare in Egitto.	—	Giacomelli.	
1735.	Opéra italien.	Clemenza di Tito.	Metastase.	Leo.	
1735 Bologne.	Opéra italien.	Demofoonte.	Metastase.	Schiassi.	
1735 Italie.	Opéra italien.	Demofoonte.	Metastase.	Duni.	
1735	Opéra italien.	Didone	Metastase.	Duni.	

1735 Naples.	Opéra italien	Emira.	—	Leo.	Les intermèdes sont d'Ignace Prota.
1735 Vienne.	Opéra italien.	Enone.	—	Caldara.	
1735 Naples.	Opéra italien.	Flaminio.	—	Pergolèse.	
1735 Vienne.	Drame lyrique religieux.	Gesù presentato nel Tempio.	—	Caldara.	
1735 Vienne.	Intermède italien.	Grazie Vendicate.	Metastase.	Caldara.	Pièce avec un chœur et quelques chants.
1735 Venise.	Opéra italien.	Griselda.	Zeno.	Vivaldi.	
1735.	Opéra-ballet	Les Indes galantes.	Fuzelier.	Rameau.	Chanté avec succès par Jelyotte.
1735 Venise.	Opéra italien.	Lucio Vero.	Zeno.	Araja.	Représenté au théâtre Saint-Jean-Chrysostome.
1735.	Opéra italien.	Le Magicien trompé.	Zanibon.	Buini.	Théâtre Formagliari.
1735 Paris.	Comédie.	Mariage par Lettre.	Poisson.	Granval.	Théâtre-Français.
1735 Naples.	Opéra italien.	Nozze di Psiche.	—	Leo.	
1735 Rome.	Opéra sérieux	Olimpiade.	Metastase.	Pergolèse.	
1735 Venise	Opéra-bouffe.	Ottaviano trionfante.	Miti.	Macari.	Représenté par les acteurs comiques du théâtre San-Salvatore.
1735 Vienne.	Opéra italien.	Saint-Pierre à Cesarea.	—	Caldara.	

DATE et lieu de création.	GENRE	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR	NOTE.
1735.	Tragédie.	Scanderberg	Lamotte et Laserre.	Rebel et Francœur.	Représentée par l'Académie royale de Musique. Cet opéra n'a jamais été repris.
1735 Vérone.	Opera italien.	Tamerlano	Piovene.	Vivaldi.	
Vers 1735.	Opéra.	Le Triomphe de l'Amour.	—	Jester.	Représenté à Berlin.
1735 Naples.	Opéra italien.	Trionfo di Camillo.	—	Leo.	
1735 Naples.	Opéra italien.	Vanto Bene Vanto Male.	—	Logroscino.	
1735 Naples.	Opéra italien.	Le Vieux Mari.	—	Logroscino.	
1736 Vienne.	Opéra.	Achille in Sciro.	—	Caldara	
1736 Italie.	Opéra italien.	Alessandro.	—	Duni.	
1736 Londres.	Opera anglais.	Arminius.	—	Hændel.	
1736 Turin	Opéra.	Arsace.	—	Giacomelli.	
1736 Londres.	Opéra anglais.	Atalante.	—	Hændel.	
1736 Naples	Opera italien.	Bajazette.	—	Leo.	Represente au palais du Vice-Roi.

1736 Paris.	Ballet héroïque.	Les Caractères de l'Amour.	—	Colin de Blamont.	Reprises en 1738, 1739 et 1749.
1736 Vienne.	Opéra italien	Ciro riconosciuto.	Metastase.	Caldara.	
1736 Naples.	Opéra italien.	Elisa, Regina di Tiro.	—	Galuppi.	
1736 Venise.	Opéra italien.	Ergilda.	—	Galuppi.	
1736 Venise.	Opéra italien.	La Fondation de Venise.	—	Macari.	
1736 Venise.	Opéra italien.	Generosità politica	—	Marchi.	Théâtre Saint-Samuel.
1736 Paris.	Opéra.	Les Génies.	Fleury.	Mlle Duval.	L'auteur accompagne son ouvrage au clavecin de l'orchestre.
1736 Florence.	Opéra italien.	Ginevra principessa di Scozia.	—	Vivaldi.	
1736 Vienne.	Opéra italien.	Il Giusto afflito.	—	Conti (Ignace).	
1736 Londres.	Opéra anglais.	Justin.	—	Haendel.	Théâtre de Covent-Garden.
1736 Venise.	Opéra italien.	Mandane.	Vitturi.	Fiorelli.	Théâtre San-Angiolo
1736 Naples.	Opéra italien.	Onore Vince Amore.	—	Leo.	Théâtre des Fiorentini.
1736 Paris.	Ballet héroïque	Les Romans.	Bonneval.	Niel.	Académie royale de Musique.
1736 Paris.	Opéra italien.	Rosaura		Sarri.	Théâtre des Fiorentini.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1736 Paris.	Acte d'opéra-ballet.	Les Sauvages.	Fuzelier.	Rameau.	Ajouté aux *Indes Galantes*, le 10 mars
1736 Dresde.	Opéra italien.	Xenocrite.	—	Hasse.	
1736 Vienne.	Opéra italien.	Temistocle.	Zeno.	Caldara.	
1736 Paris.	Ballet.	Les Voyages de l'Amour.	Labruère.	Boismortier.	Il ne reste de la musique de Boismortier qu'un motet : *Fugit nox*.
1736 Londres.	Opéra anglais.	Zara.	—	Arne.	Théâtre de Drury-Lane.
1736 Venise.	Opéra italien.	Zoé.	Silvani.	Predieri.	Théâtre de San-Cassiano.
1737 Russie.	Opéra italien.	Abiatare.	—	Araja.	Représenté à la Cour de Saint-Pétersbourg.
1737 Munich.	Opéra	Adriano in Siria	—	Ferandini.	Représenté à la Cour.
1737 Londres.	Opéra allemand.	Alexandre Sévère.	—	Hændel.	Reprise en 1738 avec traduction anglaise.
1737.	Opéra.	Alvida.	—	Galuppi.	
1737 Italie.	Opéra italien.	Artaserse Longimano.	—	Pampani.	
1737 Dresde	Opéra italien.	Atalanta.	Zeno.	Hasse.	

1737.	Tragédie lyrique.	Castor et Pollux.	Bernard.	Rameau	Style large et pathétique.
1737 Venise.	Opéra italien.	Catone in Utica.	Metastase.	Vivaldi.	Représenté également à Vérone.
1737 Dresde.	Opéra italien.	Cemenza di Tito.	Metastase.	Hasse.	
1737 Munich.	Opéra italien.	Costanza in Trionfo.	—	Peli.	
1737 Munich.	Opéra italien.	Demofoonte.	Metastase.	Ferandini.	Représenté à la Cour.
1737 Naples.	Opéra italien.	Errore amoroso.	—	Jeomelli.	
1737 Vienne.	Opéra italien.	Ingratitudine castigata.	—	Caldara.	
1737 Venise.	Opéra italien.	Lucio Papirio Dittatore.	Zeno.	Porpora.	
1737 Venise.	Opéra italien.	Lucrezia Romana.	Goldoni.	Maccari	Théâtre de San-Samuel.
1737 Venise.	Opéra italien.	Mopso.	Nonanucci.	Vivaldi	
1737 Venise.	Opéra italien.	Rosbale.	—	Porpora.	Théâtre de Saint-Jean-Chrysostome.
1737 Bologne.	Opéra italien.	Siface.	—	Leo.	Théâtre Malvezzi.
1737 Naples.	Opéra italien.	La Sympathie du Sang.	—	Leo.	Théâtre de Nuovo.
1737 Vienne.	Opéra italien.	Temistocle.	Metastase.	Pampino.	En 1744, Bernasconi en refait la musique.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1737 Paris.	Opéra-ballet	Le Triomphe de l'Harmonie.	Lefranc de Pompignan.	Grenet.	Trois entrées et un prologue.
1737 Londres.	Opéra italien.	La Toison d'Or.	—	Pescetti.	
1737 Rome.	Opéra italien.	Vologeso.	—	Sala.	
1737 Londres.	Opera anglais.	Xerxès.	—	Haendel.	
1738 Rome.	Opéra napolitain.	Achille in Sciro.	—	Arena.	
1738 Lucques.	Opéra italien.	Alessandro in Persia.	—	Paradies.	
1738 Venise.	Opéra italien.	Angelica e Medoro.	—	Lampugnani.	Théatre Saint-Samuel.
1738 Milan.	Opéra italien.	Artamene.	—	Fiorello.	
1738 Paris.	Parodie-vaudev^lle avec couplets.	Atys.	—	Romagnesi et Riccoboni fils.	Représenté au nouveau Théâtre-Italien
1738 Paris.	Opéra-comique.	Le Bal bourgeois.	Favart.	Prot.	Représenté à l'Opéra-Comique de la foire Saint-Germain
1738 Paris.	Ballet.	Le Ballet de la Paix.	—	Rebel et Francœur.	Académie royale de Musique
1738 Londres	Opéra anglais.	Berenice.	—	Haendel.	Théâtre de Covent-Garden.

1738 Italie.	Opéra italien.	Catone in Utica.	Metastase.	Duni.	
1738 Londres.	Opéra italien.	Demetrio.	Metastase.	Pescetti.	
1738 Paisance.	Opéra italien.	Demofoonte.	Metastase.	Lampugnani	
Vers 1738 Mantoue.	Opéra italien	Esmeralda	—	Mazzucato.	
1738 Vienne.	Opéra italien.	Esther.	—	Arrigoni.	
1738 Venise.	Opéra italien.	Faraspe.	—	Vivaldi.	
1738 Dresde.	Opéra italien.	Irene.	—	Hasse.	
Vers 1838 Allemagne.	Opéra allemand.	La Chasse.	—	Hiller.	
1738 Bavière.	Opéra italien.	Mitridate.	Zeno.	Aliprandi.	Représente à la Cour.
1738 Londres.	Opéra italien.	Numitor.	—	Porta.	
1738 Venise.	Opéra italien.	Odoardo.	Zeno.	Ziani.	Théâtre San-Angiolo.
1738 Venise.	Opéra italien.	L'Oracle en Messénie.	Zeno.	Vivaldi.	Tiré de la tragédie de *Mérope*.
1738 Paris.	Opéra-ballet.	La Paix.	Roy.	Rebel et Francœur.	Académie royale de Musique.
1738 Vienne.	Drame sacré.	Il Sacrifizio d'Abramo.	Manzoni.	Predieri.	Exécuté dans la chapelle de l'empereur Charles VI.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1738 St-Pétersbourg.	Opéra italien.	Semiramide.	Silvani.	Araja.	
1738 Ancône.	Opéra italien.	Siroe, Re di Persia.	Metastase.	Vivaldi.	
1739 Rome.	Opéra napolitain.	Achille in Seiro.	—	Arena.	
1739 Paris.	Acte d'opéra-ballet.	Les Amours du Printemps.	Bonneval.	Colin de Blamont.	Ajouté aux *Caractères de l'Amour*, le 1er janvier.
Vers 1739 Italie.	Opéra italien.	Arcadia in Brenta.	Goldoni.	Ciampi.	
1739 Munich.	Opéra.	Artaserse.		Ferandini.	Représenté à la Cour.
1739 Munich.	Opéra italien.	Artaserse.	—	Porta.	
1739 Naples.	Opéra italien.	Astarte.	Zeno.	Terradellas.	
1739 Paris.	Tragédie-opéra.	Dardanus.	Labruère.	Rameau.	Air remarquable : « Arrachez de mon cœur le trait qui le déchire ».
1739 Londres.	Opéra anglais.	Déidamie.	—	Hændel.	
1739 Bologne.	Opéra italien.	Didone abbandonata.	Metastase.	Schiassi.	
1739 Italie.	Opéra italien.	Farnace.	—	Rinaldo da Capua.	

1739 Naples.	Opéra italien.	Festa Teatrale.	—	Leo.	
1739 Paris.	Opéra-ballet.	Les Fêtes d'Hébé.	Gaultier de Mondorge.	Rameau.	L'énergie du talent de Rameau se manifeste à l'acte de Tyrtée.
1739 Milan.	Opéra italien.	L'Inconstance trompée.	—	Brivio.	
1739 Bavière	Opéra allemand.	Iphigénie.	—	Aliprandi.	Reprise à la Cour de Bavière.
1739 Munich.	Opéra allemand.	Mélissa.	—	Placide de Camerloher.	
1739 Venise.	Opéra italien.	Le Fidèle Berger.	Guarini (d'après la pièce de).	Apollini.	
Vers 1739 Brunswick.	Opéra allemand.	Pharaon.	—	Graun.	
1739 Londres.	Opéra-comique.	Roger et Jean.	—	Lampe	
1739 Londres.	Opéra anglais.	Rosalinda.	—	Smith.	
Vers 1739 St Pétersbourg.	Opéra italien.	Scipione.	—	Araja.	
1739.	Opéra-ballet.	Les Talents lyriques.	—	Rameau.	
1739 Venise.	Opéra italien.	Viriate.	Metastase.	Hasse, Adolphe.	Théâtre de Saint-Jean-Chrysostome.
1739 Paris	Ballet héroïque.	Zaïde, Reine de Grenade.	Delamare.	Royer.	Joué par Mlle Pélissier : Opéra. Reprise en 1770.
1740.	Divertissement	Les Agréments champêtres.	—	Chauvon.	Chauvon était musicien de la musique du roi de France.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1740 Venise.	Opéra italien.	Alessandro nell' Indie.	—	Pescetti.	
1740 St-Pétersbourg.	Opéra italien.	Alessandro nell' Indie.	—	Araja.	
1740 Londres.	Opéra allégorique.	Allegro il Penseroso.	—	Hændel.	
1740 Paris.	Parodie-vaudeville.	Amadis.	—	Romagnesi et Riccoboni fils.	C'est une critique de la tessiture élevée des mélodies de Lulli.
Vers 1740.	Opéra sérieux.	Amor vuol Sofferenza.	—	Leo.	
1740 Dresde.	Opéra italien.	Artaserse.	Metastase.	Hasse.	Représenté également à Venise en 1730.
1740 Naples.	Opéra italien.	Artaserse.	Metastase.	Leo.	
1740 Drury-Lane.	Opéra anglais	Le Mendiant aveugle.	—	Arne.	
1740 Venise.	Opéra.	Campaspe.	—	Casali.	
1740 Venise.	Opéra italien.	Candace.	—	Lampagani.	Théâtre de Saint-Jean-Chrysostome
Vers 1740.	Divertissement.	Charmes de l'Harmonie	—	Chauvon.	Le compositeur était musicien ordinaire du Roi.
1740 Naples.	Opéra italien.	Le Combat de l'Amour	—	Leo.	

1740 Venise.	Opéra italien.	Le Décret du Destin.	—	Paradies.	
1740 Italie.	Opéra italien.	Demetrio.	Metastase.	Duni.	
Vers 1740 Italie.	Opera italien.	La Femme vindicative	—	Rinaldo di Capua.	
1740 Naples.	Opéra-bouffe.	Il Governatore.	—	Logroscino.	
1740 Venise.	Opéra italien.	Gustavo I°.	—	Galuppi.	
1740 Londres.	Opéra italien.	Imeneo.	Zeno.	Haendel.	
1740 Naples.	Opéra italien.	Le Mariage caché.	—	Leo.	
1740 Naples.	Opéra italien.	Médus.	Frugoni.	Leo.	
1740 Venise.	Opéra sacré.	La Mort d'Abel.	Metastase.	Valentini.	Représenté à la chapelle de l'Oratoire de Saint-Philippe-de-Néri.
1740 Naples.	Divertissement musical.	La Querelle des Muses.	Belli.	Paradies.	Reprise à l'Hopital des Mendiants
1740 Venise.	Opéra italien.	La Naissance de Jupiter.	Metastase.	Bono.	
Vers 1740 Naples.	Opéra italien.	Nitocri, Regina di Egitto.	Zeno.	Leo.	
1740.	Opéra.	Les Noces de Vénus.	—	Campra.	
1740 Londres.	Opéra italien.	Olimpia.	—	Hasse.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1740 Naples.	Opéra italien.	Olimpiade.	Metastase.	Leo.	
1740 Venise	Opéra italien.	Oronte, Roi des Scythes.	Goldoni	Galuppi.	Théâtre de Saint-Jean-Chrysostome
1740 Venise.	Opéra italien.	Ottone.	Salvi.	Gennaro d'Alessandro.	Théâtre de Saint-Jean-Chrysostome.
1740 Vienne.	Drame sacre.	Saint Paul à Athènes.	Pasquini.	Bonno.	Représenté dans la chapelle royale de l'Empereur.
1740 Rome.	Opéra italien.	Recimero.	Noris.	Jomelli.	
1740 Rome.	Opera italien.	Romolo.	—	Latilla et Terradeglias.	
1740 Bavière.	Opéra italien.	Sémiramis.	—	Aliprandi.	Representé à la Cour.
1740 Dresde.	Opéra italien.	Serpillo et Mélisse.	—	Gebel.	
1740 Venise.	Opéra italien	Tullio Ostilio.	Morselli.	Ziani.	Avait été créé en 1685 à Venise.
1740 Venise.	Opéra italien.	Zenobia.	Metastase.	Sbacci.	Le poème de Metastase a inspiré plusieurs compositeurs.
1741 Naples.	Opéra italien.	Alessandro.	—	Leo.	Théâtre des Fiorentini.
1741	Opéra napolitain	Alessandro	—	Arena	

1741 Venise	Opéra.	Alessandro Severo.	—	Bernasconi.	
1741 St-Petersbourg.	Opéra italien.	Arsace.	—	Araja.	
1741 Venise.	Opéra italien.	Artamene.	—	Albinoni.	
1741 Milan	Opera italien.	Artaserse.	Metastase.	Gluck.	
1741 Rome.	Opéra italien.	Artemisia.	—	Terradeglias.	
1741 Rome	Opéra italien.	Astianasse.	Salvini.	Jomelli.	
1741 Italie.	Opéra italien.	Berenice.	—	Galuppi.	
1741 Paris.	Opéra-comique.	La Chercheuse d'Esprit.	Favart.	Airs de vaudeville de divers auteurs.	Gardel en fait un ballet-pantomime en 1778.
1741 Naples.	Opéra italien.	Demofoonte.	Metastase.	Leo.	Nouveau théâtre Sainte-Catherine.
1741 Palerme.	Opéra italien.	L'Eroismo di Scipione	—	Perez.	
1741 Mo[illegible]	Opéra-bouffe.	Le Mariage désagréable.	—	Venturelli.	
1741 Paris : Opera.	Tragédie lyrique.	Mitétis.	Laserre.	Myon.	Des personnages surnaturels figurent dans cet opéra égyptien.
1741 Dresde.	Opéra italien.	Numa Pompilio.	Noris.	Hasse.	
Vers 1741 Halle	Opéra italien.	Olimpiade.	Metastase.	Duni.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1741 Berlin.	Opéra italien.	Rodelinda.	—	Graun.	
1741 Paris.	Pastorale.	Le Temple de Gnide.	Bellis et Roy.	Mouret.	Un acte. Academie royale de Musique.
1741 Venise.	Opéra napolitain.	Tigrane.	—	Arena.	
1741 Venise.	Opéra italien.	Le Vainqueur de Soi-Meme.	Zanibon.	Fiorillo.	Théâtre de San-Angiolo.
Vers 1742.	Opéra italien.	Agripinna.	—	Porpora.	
1742 Paris.	Opéra-ballet	Les Amours de Ragonde.	Néricault Destouches	Mouret.	Académie royale de Musique.
1742 Naples.	Opéra italien.	Andromeda.	—	Leo.	Nouveau théâtre Saint-Charles.
1742 Rome.	Opéra italien.	Artaserse.	—	Adolfati.	
1742 Mannheim.	Opéra.	Cambyse.	—	Grua.	
1742 Naples.	Opéra-bouffe.	Casa di tre Artisti.	—	Giosa.	
1742 Venise.	Opéra italien.	Cirene.	—	Pellegrini.	Avait été créé à Naples.
1742 [illegible]	Opéra allemand	[illegible]		Graun.	[illegible]

1742 Munich	—	Componimento dramatico.	—	Ferandini.	Représenté à la Cour.
1742 Venise.	Opéra italien.	Demetrio.	Metastase.	Gluck.	
1742 Milan.	Opéra italien.	Demofoonte.	Metastase.	Gluck.	
Vers 1742.	Opéra italien.	Didone abbandonata.	Metastase.	Porpora.	
Vers 1742.	Opéra anglais.	La chute de Phaéton.	—	Arne.	
1742 Rome.	Opéra napolitain.	Farnace.	—	Arena.	
1742.	Comédie.	Fragments de Mouret.	Destouches.	—	Fut reprise deux fois.
1742 Londres	Opéra italien.	Gianguir.	Zeno.	Brivio.	
Vers 1742.	Opéra italien.	Ifigenia in Aulide.	Zeno.	Porpora.	
1742 Venise.	Opéra italien.	Ipermestra.	Metastase.	Gluck.	
1742 Paris.	Tragédie lyrique.	Isbé.	La Rivière.	Mondonville.	Académie royale de Musique.
1742 Florence	Opéra italien.	Issipile.	Metastase.	Terradeglias.	
1742 Dresde.	Opéra italien.	Lucio Pappirio.	Zeno.	Hasse.	
1742 Venise.	Opéra italien.	Merope.	Zeno.	Jomelli.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1742 Naples.	Opéra italien.	Partenope.	—	Porpora.	
1742 Naples.	Opera italien.	Polifemo.		Porpora.	
1742 Vienne.	Opéra italien.	Rosmene.	—	Porpora.	
1742 Moscou.	Opéra italien.	Russia afflita.	—	Araja.	
1742 Venise.	Opéra italien.	Statira.	Goldoni.	Chiarini.	Représenté sur le théâtre de Saint-Jean-Chrysostome.
1742 Londres.	Opéra italien.	Temistocle.	Metastase.	Porpora.	Grand succès.
1743 Turin.	Opéra italien.	Achille in Sciro.	—	Leo.	
1743 Rome.	Opéra.	Adelaïde	—	Cocchi.	
1743 Venise.	Opéra italien.	Artamene.	—	Albinoni.	
1743 Milan.	Opéra italien.	Artaserse.	Metastase.	Gluck.	
1743 Dresde	Opéra italien.	Asilo d'Amore.	Metastase.	Hasse.	
1743	Opéra italien.	Astartea	—	Perez.	

1743 Paris.	Opéra-ballet.	Les Caractères de la Folie.	Duclos.	Bury.	Académie royale.
1743 Brunswick.	Opéra italien.	Catone in Utica.	Metastase.	Verocaj.	
1743.	Opéra-bouffe.	Contessina.	—	Macari.	Théâtre de San-Samuele.
1743 Italie.	Opéra italien.	Creso.	—	Jomelli.	
1743 Brunswick.	Opéra italien.	Demofoonte.	Metastase.	Verocaj.	
1743.	Opéra-ballet.	Don Quichotte chez la Duchesse.	Favart.	Boismortier.	
1743.	Opéra-ballet.	Fête de Diane.	Néricault Destouches.	Mouret.	Représenté à la Cour de France.
1745 Florence.	Opéra italien.	Merope.	Zeno.	Terradeglias.	
1743 Vienne.	Opéra italien.	Ninfa Appollo.	Semene.	Bernasconi.	
1743 Venise.	Opéra italien.	Orazio.	—	Latilla et Pergolese.	Représenté au théâtre de San-Mosé.
1743 Turin.	Opéra italien.	Palladio conservato.	Metastase.	Schauensée.	
1743 Paris.	Opéra-ballet.	Le Pouvoir de l'Amour.	Lefebvre de Saint-Marc.	Royer (Joseph).	Interprété par Mlle Julie.
1743 Londres.	Opéra italien.	Roxana.	—	Lampagnani.	Représenté à l'Opéra-Italien.
1743 Milan.	Opéra italien.	Siface.	—	Gluck.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR	COMPOSITEUR	NOTE.
1743 Sardaigne.	Opéra italien.	Trionfo della Gloria.	—	Schauensée.	
1744 Berlin.	Opéra italien.	Alessandro nell' Indice.	Metastase.	Graun.	
1744 Londres.	Opéra italien.	Alfonso.	—	Lampagnani.	Représenté à l'Opéra-Italien.
1744 Italie.	Opéra italien.	Ambizione delusa.		Galuppi.	
1744 Dresde.	Opéra italien.	Antigono.	—	Hasse.	
1744 Sardaigne.	Opéra italien.	Applausi Festosi.	—	Schauensée	
1744 Paris : Opéra.	Prologue.	Les Augustales.	Roy.	Rebel et Francœur.	Écrit pour remplacer celui d'*Acis et Galatée*.
1744.	Opéra-comique.	Le Bal de Strasbourg.	Favart.		Scène du *Courrier*. Les spectateurs chantent avec les acteurs.
1744 Londres.	Opéra anglais.	Britannia.	—	Arne.	Représenté à Drury-Lane.
1744 Berlin.	Opéra italien.	Catone in Utica.	Metastase.	Graun.	
1744 Italie.	Opéra italien.	Ciro Riconosciuto.	Metastase.	Jomelli.	
1744 Vienne	Opéra italien.	Danae.	—	Bono.	

1744 Paris.	Comédie	Divertissements pour la Rose.	—	Rameau.	Représenté à la foire Saint-Germain.
1744 Venise	Opéra italien.	Don Saverio.	—	Anora.	
1744.	Opéra-ballet.	L'Ecole des Amants.	Fuzelier.	Niel.	
1744 Milan.	Opéra.	Phèdre.	—	Gluck.	
1744 Naples.	Intermède italien.	Finta Cambriera.	—	Latilla.	Créé en 1743, repris en 1752, à Paris.
1744 Naples.	Opéra italien.	Finta Frascatana.	—	Leo.	Ouvrage terminé par Capranila.
1744 Venise.	Opéra italien.	Le Départ pour la Gloire.	—	Latilla.	
1744.	Ballet héroïque.	Grâces.	Roy.	Mouret.	Ouvrage de valeur musicale chétive.
1744.	Acte de ballet.	Innocence.	Roy.	Mouret.	
1744 Allemagne.	Opera italien.	Issipile.	Metastase.	Bellermann.	
1744 Venise.	Opéra italien.	La Liberté nuisible.	—	Rinaldo et Galuppi.	
1744.	Opéra-ballet	Mandolines.	—	Sodi.	
1744 Palerme.	Opera italien.	Medea.	—	Perez.	
1744 Brescia.	Opéra italien.	Meride e Selinunte.	Zeno.	Chiarini.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1744 Venise.	Opéra italien.	Nozze d'Ercole.	—	Porpora.	
1744 Naples.	Opéra italien.	Serva Padrona.	—	Abos.	
1744 Vienne.	Opéra italien.	Temistocle.	Metastase.	Bernasconi.	
1744 Naples.	Opéra italien.	Vologeso.		Leo	
1745 Vienne.	Opéra italien.	Achille in Sciro.	—	Jomelli.	
1745 Londres.	Opéra italien.	Alceste.	—	Lampagnani.	
1745 Turin.	Opera italien.	Alessandro nell' Indie.	Metastase.	Gluck.	
1745 Italie.	Opéra italien.	Ambizione delusa.	—	Rinaldo da Capua.	
1745 Londres.	Opéra.	Antigone.	—	Bernasconi.	
1745 Berlin.	Opéra.	Ariano in Siria.	Metastase.	Graun.	
1745 Brescia.	Opéra italien.	Argenide.	—	Chiarini.	
1745.	Tragédie.	Brutus.	—	Gaillard.	Représenté dans Lincoln's inn Field.

1745.	Opéra italien.	Cajo Marzio Coriolano.	—	Pulli.	Théâtre Saint-Charles.
1745 Vienne.	Opéra italien.	Didone abbandonata.	Metastase.	Jomelli.	
1745 Paris.	Opera-ballet.	Félicité	—	Rebel et Francœur.	Représenté à la Cour.
1745 Paris.	Opéra-ballet.	Fêtes de Polymnie.	Cahusac.	Rameau.	
1745 Venise.	Opera italien.	La Puissance de l'Amour.	—	Galuppi.	
1745 Naples.	Opéra italien.	Ifigenia in Aulide.	Zeno.	Abos	
1745.	Tragédie.	Jules César.	—	Galliard.	
1745.	Ballet héroïque.	Jupiter vainqueur des Titans.	Bonneval.	Colin de Blamont.	Cet opéra fut exécuté au mariage du Dauphin.
1745 Londres.	Opéra anglais.	La Campagne du Roi Pepin.	—	Arne.	
1745 Berlin.	Opéra italien.	Lucio Papirio Dittatore.	Zeno.	Graun.	
1745 Salzbourg.	Drame latin.	Ophelerina.	—	Eberlin.	
1745 Venise	Opera italien.	Pandolfo.	—	Scolari.	
1745 Paris (Opéra.	Opera-ballet.	Les Fêtes de Polymnie.	Cahusac.	Rameau.	Air de soprano remarquable : « Hélas ! est-ce assez ? ».
1745 Versailles.	Comédie héroïque	La Princesse de Navarre	Voltaire.	Rameau.	Trois actes, un prologue et divertissements.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1745 Naples.	Opéra-bouffe italien.	Les Ruses de la Galanterie.	—	Maggiore	
1745 Italie.	Opéra italien	Le Prodigue.	—	Orlandini	
1745 Paris : Opéra.	Opéra ballet.	Le Temple de la Gloire.	Voltaire.	Rameau.	Le livret de Voltaire est bien peu lyrique !
1745 Londres.	Opéra anglais.	Le Temple de la Paresse.	—	Arne	
1745 Cour de France.	Prologue.	Le Trophée.	Moncrif.	Rebel et Francœur	A l'occasion de la victoire de Fontenoy.
1745 Paris : Opéra.	Opéra-ballet.	Zélin d'Or, Roi des Scythes.	Moncrif.	Rebel et Francœur.	Chanté par Jélyotte et Mlle Chevalier.
1746 Lucerne.	Opéra allemand.	L'Ambassade du Parnasse.	—	Schauensée.	
1746 Naples.	Opéra italien.	Amore in Maschera	—	Jomelli.	
Vers 1746.	Opéra.	Aristodemo.	—	Caprantea Matteo	Théâtre Argentina.
1706 Venise.	Opera italien.	Artaserse.	—	Abos.	Théâtre de Saint-Jean Chrysostome.
1746 Rome.	Opéra italien.	Bajazette.	—	Cocchi	
1746 Londres.	Opéra.	Bellerophon.	—	Terradeglias.	

1746 Londres.	Opéra.	Caduta de Giganti.	—	Gluck.	
1746 Italie.	Opéra italien.	La Chutelius d'Amulius.	—	Pampani.	
1746 Turin.	Opéra italien.	Contessa per Equivoco.	·	Fortunati.	
1746 Genève	Opera italien.	Dario.	—	Smith.	Trois actes.
1746 Berlin.	Opéra italien	Demofoonte.	Metastase.	Graun.	
1746 Londres.	Opéra italien.	Enea e Lavinia.	—	Giardini.	
1746 Naples.	Opéra italien.	Eumene.	—	Jomelli.	
1746 Italie.	Opéra italien.	La Fée merveilleuse.	—	Scolari.	
1746 Paris.	Opéra.	La Fête champêtre.	—	Aubert.	
1746 Dresde.	Pastorale.	Galatée.	—	Schurer.	
1746 Palerme.	Opéra italien.	Isola incantata.	—	Perez.	
1746 Londres.	Opéra italien.	Issipile.	Metastase.	Smith.	Smith fut le plus brillant élève d'Hændel.
1746 Breslau.	Opéra allemand.	Lorelei.	—	Heinze.	
1746 Londres.	Opéra italien.	Mitridate.	Zeno.	Terradeglias.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1746 Salzbourg.	Drame latin.	Numitor.	—	Eberlin.	Couvent des Bénédictins ; acteurs : Étudiants.
1746 Venise.	Opéra italien.	Horace et Curiace.	—	Bertoni.	Théâtre de San-Samuele.
1746 Venise.	Opera italien.	Scipion en Espagne.	—	Galuppi.	
1746 Paris.	Tragédie lyrique.	Scylla et Glaucus.	Albaret.	Le Clair.	Opéra.
1746 Venise.	Opéra italien.	Sofonisba.	Zanette.	Jémelli.	Théâtre de Saint-Jean-Chrysostome.
1746 Berlin.	Opéra allemand.	Themistocle.	—	Uhde.	
1746 Rome.	Opéra-bouffe.	Vedova Astuta.	—	Palione.	
1746 Versailles.	Comédie-ballet.	Zelisca.	Sauvi de la Nocce.	Jelyotte.	Jelyotte acteur et compositeur. Voix haute-contre elevée.
1747 Londres.	Opéra anglais.	L'Amour au Village.	—	Giardini.	
1747 Paris : Opéra.	Opéra-ballet.	Année Galante.	Roy.	Mion.	Quatre actes avec prologue.
1747 Italie.	Opéra italien.	Arminio.	—	Galuppi.	Principaux théâtres de la Peninsule.
1706 Venise.	Drame musical.	Cajetto.		Bertoni.	Acteurs : Enfants. Palais Labia.

1747 Breslau.	Opéra italien.	Cajo Sabrizio.	Zeno.	Graun.	
Vers 1747.	Opéra italien.	Ciro riconosciuto.	Metastase.	Smith.	Trois actes.
1747 Salzbourg.	Drame.	Componimento sacro.	—	Eberlin.	Couvent des Bénédictins.
1747 Paris	Pastorale.	Daphnis et Chloé.	Laujon.	Boismortier.	Académie royale de Musique.
1747 Venise	Opéra italien.	Ezio.	—	Pessetti.	
1747 Berlin.	Opéra.	Feste Galante.	Duché.	Graun.	
1747 Versailles.	Ballet héroïque.	Fêtes de l'Hymen.	Cahusac.	Rameau.	Jélyotte chante les rôles d'Osiris et d'Arneris.
1747 Rome.	Opéra italien.	Griselda.	Zeno.	Latilla.	
1747 Versailles.	Pastorale héroïque.	Ismène.	Moncrif.	Rebel et Francœur.	Reprise à l'Opéra en 1750.
1747 Salzbourg.	Drame latin.	Octavus Augustus.	—	Eberlin.	Couvent des Bénédictins.
1747 Italie.	Opéra italien.	Olimpiade.	Metastase.	Scolari.	
1747 Londres.	Opéra sérieux.	Phaéton.	—	Paradies.	
1747 Rome.	Opéra italien.	Pompeo in Armenia.	—	Scarlatti (Joseph).	
1747 Breslau.	Opéra allemand.	Les Ruines de Tharand.	—	Heinze.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1747 Dresde.	Opéra italien.	Semiramide.	Silvani.	Hasse.	
1747 Dresde.	Opéra italien.	Spartana.	—	Hasse.	
1747 Londres.	Opéra italien.	Tigrane.	—	Lampugnani.	Représenté à l'Opéra-Italien.
1747 Venise.	Opéra italien.	Adriano in Siria.	—	Ciampi.	
1747 Ferrare	Opéra italien.	Adriano Placato.	—	Manna.	
1748 Londres.	Opéra italien.	Alessandro in Persia.	—	Lampugnani.	
1748 Versailles.	Opéra.	Almatis.	Moncrif.	Royer (Joseph).	Reprise en 1750 à l'Opéra.
1748 Palerme.	Opéra italien.	Attilio Regolo.	Metastase.	Nasell.	
1748 Berlin.	Opéra.	Cinna.	Villati.	Graun.	
1748 Italie.	Opéra italien.	Clemenza di Tito.	Metastase.	Pampani.	
1748 Dresde.	Opéra italien.	Demofoonte.	Metastase.	Hasse.	
1748 Berlin.	Opéra allemand.	Europe Galante.	—	Graun.	

1748 Naples.	Opéra italien.	Ezio.	—	Jomelli.	Créé à Bologne en 1741.
1748 Naples.	Opéra italien.	Joseph reconnu par ses Frères.	Metastase.	Cocchi.	
1748 Venise.	Opéra italien.	Ipermestra.	Metastase.	Bertoni.	
1748 Salzbourg.	Drame.	Jugurtha.	—	Eberlin.	Couvent des Bénédictins.
1748 Varsovie	Opéra italien.	La Modération dans la Gloire.	—	Braeunich.	
1748 Venise.	Opéra italien.	Orazio.	—	Auletta.	
1748 Paris : Opéra.	Opera	Pygmalion.	Batot de Sovot.	Rameau.	Le même sujet fut traité sans succès en 1700 par La Motte et La Barre.
1748 Vienne.	Opera italien.	Semiramide riconosciuta.	Metastase.	Gluck.	Écrit en rentrant de Paris. Ampleur de style, noblesse de récitatif. Vérité d'expression.
1748 Londres.	Opéra italien.	Les Sigisbées ridicules.	—	Ciampi.	
1748 Milan.	Opera italien.	Tre Sigisbei ridicoli.	—	Resta.	
1748 Paris : Opera.	Opéra-ballet.	Zaïs.	Cahusac.	Rameau.	Jelyotte chante le rôle de Zaïs, génie de l'air.
1749 Berlin.	Opéra.	Angelica.	Villati.	Graun.	
1749 Italie.	Opéra italien.	Arcadia in Brenta.	—	Galuppi.	
1749 Rome.	Opéra italien.	Arminio.	—	Cocchi.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1749 Paris : Opéra.	Ballet héroïque.	Le Carnaval du Parnasse.	Fuzelier.	Mondonville.	Mlle Camargo joue le rôle de Terpsichore.
1749 Salzbourg.	Drame.	Catilina.	—	Eberlin.	Couvent des Bénédictins.
1749 Londres.	Drame musical.	La Guirlande.	—	Boyce.	Théâtre de Drury-Lane
1749 Naples.	Opéra italien.	Clemenza di Tito.	Metastase.	Perez.	Théâtre Saint-Charles.
1749 Venise.	Opéra italien.	Commedia in Commedia.	—	Rinaldo da Capua.	
1749 Naples.	Opéra italien.	Demetrio	Metastase.	Nasell.	
1749 Londres.	Opéra italien.	Don Saverio.	—	Arne	
1749 Vienne.	Opéra italien.	Ezio.	Metastase.	Bono.	Le compositeur était maître de la chapelle impériale.
1749 Berlin.	Opéra italien.	Ifigenia in Aulide.	Villati.	Graun.	
1749 Rome.	Opéra italien.	L'Enchanté.	—	Jomelli.	
1749 Paris : Opéra.	Opéra-ballet.	Naïs.	Cahusac.	Rameau.	Sujet : Amour de Neptune pour Naïs
1749 [illegible]	Opéra italien.	Natale di Giove.	Metastase.	Hasse.	

Vienne.					
1749 Paris : Opéra.	Comédie-ballet.	Platée.	Autreau.	Rameau.	Partition variée contenant un amusant chœur de grenouilles.
1749 Palerme.	Opéra italien.	Ulisse Errante.	—	Scilori.	
1749 Venise.	Opéra italien.	La Toison d'Or.	—	Scolari.	
1749 Paris : Opéra.	Tragédie lyrique.	Zoroastre.	Cahusac.	Rameau.	Une ouverture descriptive remplace le prologue. Le chœur des Mages est remarquable.
1750 Rome.	Opéra italien.	Adriano.	—	Abos.	Théâtre Argentina.
1750 Londres.	Opéra italien.	Adriano in Siria.	—	Ciampi.	
1750 Italie.	Opéra italien.	Alcimena.	—	Galuppi	
1750 Venise.	Opéra italien.	Amore in Tarentolo.	—	Latilla.	
1750 Italie.	Opéra italien	Arcifanfano.	—	Galuppi.	
1750 Gênes.	Opéra italien.	Ariana.	—	Adolfati.	
1750 Dresde.	Opéra italien.	Attilio Regolo.	Metastase.	Hasse.	
Vers 1750 Plaisance.	Opéra italien.	Bertoldo.	—	Ciampi.	
1750 Munich.	Drame allemand.	Le Bon Ismaël.	—	Kerle.	Chez les Jésuites.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1750 Berlin.	Opéra italien.	Coriolano.	Villati.	Graun.	
1750 Paris : Opéra.	Pastorale.	Eglé.	Laujon.	Blavet	Lagarde la met en musique en 1751.
1750 Londres.	Opéra anglais.	Elisa.	—	Arne	
1750 Naples.	Opéra italien.	Farnace.	—	Traetta.	Théâtre Saint-Charles.
1750 Rome.	Opéra italien.	Farnace.	—	Perez.	Théâtre delle Dame.
1750 Potsdam.	Opéra italien bouffe.	Filosofo Convinto.	—	Agricola.	
1750 Paris : Opéra.	—	Fragments.	Moncrif.	Royer Rebel et Francœur.	Un fragment est composé de plusieurs actes d'ouvrages différents.
Vers 1750 Naples.	Opéra italien.	Giunio Bruto.	—	Logroscino	
1750 Reggio.	Opéra italien.	Giuseppe riconosciuto.	Metastase.	Fornasari.	
Vers 1750 Allemagne.	Opéra allemand.	Le Tombeau du Mufti.	—	Hiller.	
1750 Allemagne.	Opéra allemand.	La Guerre.	—	Hiller.	
1750 [illegible]	Tragédie lyrique.	Léandre et Héro.	Lefranc [illegible]	Chevalier [illegible]	Cinq actes et un prologue.

1750 Berlin.	Opéra.	Medonte.	—	Graun.	
1750 Italie.	Opéra italien.	Le Monde de la Lune.	—	Galuppi.	
1750 Salzbourg.	Drame latin.	Nachmetkirgus.	—	Eberlin.	L'auteur était excellent organiste.
1750 Naples.	Opéra italien.	L'Ombre de Ninus.	—	Ruggi.	
1750 Venise.	Opéra italien.	Paese della Lucagna.	Goldoni.	Galuppi.	Plusieurs reprises.
Vers 1750 Naples.	Opéra italien.	Pisistrate.	—	Leo.	
1750 Potsdam.	Opéra italien.	Ricamatrice.	—	Agricola.	
1750 Salzbourg.	Drame latin	Richardus Impius.	—	Eberlin.	Couvent des Bénédictins.
1750 Rome.	Opéra italien.	Semiramide.	—	Perez.	Théâtre delle Dame.
1750 Naples.	Opéra italien.	Siroe, Re di Persia.	Metastase.	Cocchi.	
1750 Rome.	Opéra italien	Telemacco.	Capece.	Gluck.	
1750 Londres.	Opéra italien.	Trionfo di Camillo.	—	Ciampi	
1750 Vienne.	Opéra italien.	Il Vero Omaggio.	Metastase.	Bono.	Remarque : le duo Cresci Arboscel Felice.
1751 Paris : Opéra.	Pastorale heroïque.	Acanthe et Céphise.	Marmontel.	Rameau.	Vestris et sa fille figurent dans les divertissements.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1751 Naples.	Opéra italien.	Achille in Sciro.	—	Sciroli.	
1751 Gênes.	Opéra italien.	Adriano in Siria.	—	Adolfati.	
1751 Berlin.	Opéra.	Armida.	Quinault.	Graun.	Traduction allemande.
1751 Dresde.	Opéra italien.	Ciro riconosciuto.	Metastase.	Hasse.	
1751 Naples.	Opéra italien.	Clemenza di Tito.	Metastase.	Gluck.	
1751 Lucerne.	Opéra allemand.	La Fête de la Paix.	—	Schauensée.	
1751 Versailles.	Eglogue.	Fête de Pamilie.	Cahusac.	Rameau.	Reprise à l'Opéra en 1754.
1751 Paris.	—	Fragments.	Roy et Cury.	Laugeon et Lagarde.	Académie royale de Musique.
Vers 1751 Naples.	Opéra italien.	Geloso Schernito.	—	Pergolese.	
1751 Paris.	Divertissement.	Les Génies tutélaires.	Moncrif.	Rebel et Francœur.	Académie royale de Musique.
1751 Paris : Opéra.	Opéra-ballet.	La Guirlande.	Marmontel.	Rameau.	Acteurs : Jelyotte et Mlle Fel.
1751 Roma	Opéra italien	Ifigenia in Tauride.	—	Jomelli.	

1751 Rome.	Opera italien.	Les Imposteurs.	—	Latilla.	
1751 Naples.	Opera italien.	Ipermestra.	Metastase.	Cafaro.	
1751 Dresde.	Opera italien.	Ipermestra	Metastase.	Hasse.	
1751 Naples.	Opéra italien.	Isola d'Amore.	—	Latilla.	
1751 Dresde.	Opera italien.	Leucippe.	—	Hasse.	
1751 Naples.	Opéra italien.	Mascherata.	Goldoni.	Cocchi.	
1751 Venise.	Opéra italien.	Mascherata.	Goldoni.	Galuppi.	Théâtre San-Cassiano.
1751 Naples.	Opéra italien.	Merope.	—	Sciroli.	Trois actes.
1751 Gênes.	Opera italien.	Merope.	Zeno.	Perez.	
1751 Berlin.	Opera allemand.	Mitridate.	D'après Racine.	Graun.	Traduction allemande.
1751 Rudolstadt.	Opéra.	Œdipe.	—	Gebel.	
1751 Venise.	Opéra italien.	Opera in Prova alla Moda.	Fiorini.	Latilla.	Théâtre San-Mose.
1751 Venise.	Opéra italien.	La Bergère couronnée.	—	Latilla.	
1751 Salzbourg.	Drame.	Randrusia	—	Eberlin.	Couvent des Bénédictins. Acteurs : étudiants.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1751 Rome.	Opéra italien.	Sesostri.	Zeno.	Terradeglias.	
1751 Paris : Opéra.	Pastorale héroïque.	Titon et l'Aurore.	Roy.	Bury.	Un acte présenté sous le titre de *Fragments*.
1751 Milan.	Opéra italien.	Le Vieillard jaloux.	—	Alessandri.	
1751 Turin.	Opéra italien.	Zenolisa.	Metastase.	Perez.	
1752 Naples.	Opéra italien.	Adriano in Siria.	—	Scarlatti Joseph.	
1752 Lisbonne.	Opéra italien.	Adriano in Siria.	—	Perez.	
1752 Paris : Opéra.	Opéra-ballet	Alphée et Aréthuse.	Danchet.	Campra.	Le prologue est de Pellegrin et Monteclair.
1752 Paris : Opéra.	Opéra-ballet.	Les Amours de Tempé.	Cahusac.	Dauwergne.	Quatre actes et un prologue.
1752 Berlin.	Opéra.	Britannico.	D'après Racine.	Graun.	
1752 Italie.	Opéra italien.	Calamità di Cuori.	—	Galuppi.	Trois actes.
1753 Italie.	Opéra italien.	Il Conte Caramela.	—	Galuppi.	
1752 Lisbonne.	Opéra italien.	Demofoonte.	Metastase.	Perez.	

1752 Fontainebleau.	Opéra pastoral en 1 acte.	Le Devin du Village.	J.-J. Rousseau.	J.-J. Rousseau.	Reprise à l'Opéra en 1753. Œuvre médiocre.
1752 Paris : Opéra.	Intermède italien en 2 actes.	La Femme orgueilleuse.	—	—	Le goût des opéras italiens s'implante en France vers 1752.
1729 Naples.	Opéra italien	Les Femmes vengées.	—	Cocchi.	
1752 Vienne.	Opéra italien.	Eroe Cinese.	Metastase.	Bono.	Le chœur final « Sara nota al mondo intero » célèbre le caractère chevaleresque de Leango, régent de l'Empire chinois.
1752 Venise.	Opéra italien.	Ermelinda.	—	Galuppi.	
1752 Berlin	Opéra italien.	Le Jugement de Pâris.	Villati.	Graun.	
1752 Gênes.	Opéra italien.	Gloria ed il Piacere.	—	Adolfati.	
1752 Naples.	Opéra italien.	La Gouvernante rusée.	—	Cocchi.	
1752 Spolette.	Opéra italien.	Ipermestra.	Metastase.	Jomelli.	
1752 Vienne.	Opéra italien.	L'Ile déserte.	Metastase.	Bono.	Les situations touchantes inspirent le musicien.
1752 Paris.	Intermède	Le Maître de Musique.	—	Auletta.	
1752.	Intermède italien.	Le Maître de Musique.	—	Scarlatti Alexandre.	Situation analogue à celle du maître de chapelle de Paër.
1752 Rudolstadt.	Opéra allemand.	Médée.	—	Gebel.	
1752 Italie.	Opéra italien.	Le Monde à l'envers.	—	Galuppi.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1752 Berlin.	Opéra italien.	Orfeo.	—	Graun.	
1752 Venise.	Opéra italien.	Pescatrici.	—	Bertoni.	
1752.	Opéra.	Le Poirier.	—	Vadé.	Un acte.
1752 Faenza.	Opéra italien.	Pompeo in Armenia.	—	Sarti.	
1752 Plaisance.	Opéra italien.	Semiramide.	Silvani.	Jomelli.	
1752 Londres.	Opéra italien.	La Loterie du Berger.	—	Boyce.	Théâtre de Drury-Lane
1752 Dresde.	Opéra italien.	Solimano.	—	Hasse.	
1752 Rome.	Opéra italien.	Talestri.	Scarcelli.	Jomelli.	
1752 Rudolstadt	Opéra.	Tarquin le Superbe.	—	Gebel.	
1752 Venise.	Opéra italien.	Urganostocor.	—	Latilla.	
1752 Naples.	Opéra italien.	Vinceslao.	—	Pampani.	
1752 Venise.	Opéra italien.	Le Virtuose ridicule.	—	Galuppi.	

1753 Dresde.	Opéra italien.	Adriano in Siria.	—	Hasse.	
1753.	Opéra italien.	Alessandro nell' Indie.	—	Latilla.	
1753 Lisbonne.	Opera italien.	Artaserse.	—	Perez.	
1753	Opéra italien.	Les Artisans enrichis.	—	Latilla.	
1753 Rome	Opera italien.	Bagni d'Albano.	—	Galuppi.	
1753 Turin.	Opera italien.	Bajazette.	—	Jomelli.	
1753 Lucerne.	Opéra sérieux.	Brutus.	—	Schauensée.	
1753.	Opéra italien.	Catone in Utica.	Metastase.	Ferandini.	
1727 Londres.	Opéra anglais.	Cimona.	—	Arne.	
1753.	Intermède italien.	Cinese rimpatriato.	—	Selletti.	
1753	Opéra comique	La Coquette trompée	—	Dauvergne.	Représenté à la Cour de France.
1753 Naissance de l'auteur.	Opéra comique.	Le Cordonnier alerte.	—	Weber Frédéric-Auguste.	Théâtre d'amateurs.
1753 Versailles.	Opéra ballet.	Daphnis et Eglé	Collé.	Rameau.	
Vers 1753 Florence.	Opéra italien.	Demofoonte.	Metastase.	Sarti.	Trois actes.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1753 Lisbonne.	Opéra italien.	Eroe Cinese.	Metastase.	Perez.	
1753 Berny	Opéra.	La Fête de Cythère.	Chevalier de Laurès.	Blavet.	Un acte.
1753 Schwetzingen.	Opéra italien.	L'Enfant des Bois.	—	J. Holzbauer.	
1753 Venise.	Opéra italien.	Ginevra		Bertoni	
1753 Manheim.	Opéra italien.	Issipile.	Metastase.	J. Holzbauer.	
1753 Paris : Opéra.	Opéra-bouffe.	Le Jaloux corrigé.	Collé.	Blavet	Chanté par La Tonelli, qui déjà avait chanté la *Serva Padrona*.
1753 Bastia	Opéra italien.	Lavinia.	—	Herbain.	
1753 Salzbourg.	Drame latin.	Lucas Notaras.	—	Eberlin.	Couvent des Benédictins. Acteurs : étudiants.
1753 Rudolstadt.	Opéra allemand.	Marc Antoine.	—	Gebel.	
Vers 1753 Florence.	Opéra italien.	Medonte.	—	Sarti.	Trois actes.
1753 Paris : Opéra.	Opéra italien.	Le Chasseur trompé.	—	Jomelli.	Deux actes.
1753 [illegible]	Opéra italien.	Les Heureux [illegible]	—	Traetta.	Grand succès.

1753 Venise.	Opéra italien.	Les Fous glorieux.	—	Cocchi.	
Vers 1753 Naples.	Opéra italien.	La Pupille et le Tuteur.	Goldoni.	Abos.	
1753 Venise.	Opéra italien.	Le Roi Pasteur.	Abbé Metastasio Pietro.	Sarti	Partition remarquable et pièce charmante.
1753 Milan.	Opéra italien.	Le Roi Pasteur.	Metastase.	Bono.	
1753 Berlin.	Opéra italien.	Le Roi Pasteur.	Metastase.	Agricola.	
1753 Venise.	Opéra italien.	Rosaura fedele.	—	Cocchi.	
1716 Paris : Opéra.	Opéra italien avec ballets.	La Gouvernante rusée.	—	Cocchi.	Cocchi se distingue par sa verve comique.
1753 Venise.	Opéra italien.	Semiramide riconosciuta.	Metastase.	Cocchi.	
1753 Berlin.	Opéra.	Silla	Frédéric II.	Graun.	Traduction de Tagliazucchi : livret.
1753 Venise.	Opéra italien.	Siroe, Re di Persia.	Métastase.	Manna.	
1753 Naples.	Opéra italien.	Solimano.	—	Fischietti.	
1753 Rudolstadt.	Opéra.	Sophonisbe.	—	Gebel.	
1753 Paris : Opéra.	Pastorale héroïque.	Titon et l'Aurore.	Abbés de Lamarre et de Voisenon.	Mondonville.	Le prologue est de Lamotte. Acteurs : Jelyotte, Mlle Coupé . . .
1753 Bastia.	Opéra italien.	Le Triomphe du Lis.	—	D'Herbain.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1753 Paris : Opéra.	Intermède italien.	La Bohemienne.	—	Rinaldo di Capua.	Deux actes.
1754 Salzbourg.	Drame.	Abdalasius.	—	Eberlin.	Couvent des Bénédictins.
1754 Dresde.	Opéra italien.	Artemisia.	—	Hasse.	
1754 Modène.	Opéra-bouffe.	Astuzie amorose.	—	Mazzoni.	
1754 Munich.	Opera italien.	Bajazette.	—	Bernasconi.	
1754 Paris.	Parodie en 1 acte.	Bertholde à la Ville.	Anseaume.	Marquis Lasalle d'Offemont.	Represente a l'Opéra-Comique.
1754 Lucerne.	Opéra-comique allemand.	La Bourse de l'Avare perdue.	—	Schauensée.	
1754 Berlin.	Opéra allemand	Cleofile.	—	Agricola	
1754 Paris : Opéra.	Pastorale languedocienne.	Daphnis et Alcimadure.	Mondonville.	Mondonville.	C'est l'œuvre la plus connue de ce faible musicien.
1754 Venise.	Opéra italien.	Demofoonte.	Metastase.	Cocchi.	
1754 Londres.	Opera italien.	Didone abbandonata.	Metastase.	Ciampi.	
1754 Naples.	Opéra.	Les Femmes colères.	—	Piccini Nicolas.	

1754 Venise.	Opéra italien.	Gli Effetti della Granmadre Natura.	—	Scarlatti Joseph.	
1754 Schönbrunn.	Opéra italien.	Eroe Cinese.	Metastase.	Gluck.	
1754 Rome.	Opéra italien.	Ezio	—	Traetta.	Théâtre Aliberti.
1754 Naples.	Opéra italien.	Ezio.	—	Scarlatti Joseph.	
1754 Venise.	Opéra italien.	Il Filosofo di Campagna.	—	Galuppi.	
1754 Lisbonne.	Opéra italien.	Ipermestra	Metastase.	Perez.	
1754 Rudolstadt	Opéra allemand.	Mithridate.	Racine.	Scheinpflug.	Traduction allemande.
1754 Venise.	Opéra italien.	Moda.	—	Bertoni.	
1754 Paris, Opéra.	Opéra-ballet.	La Naissance d'Osiris.	Cahusac.		Avait été créé à Versailles en 1751.
1754 Rome.	Opéra italien.	Mozzo Contrastate.	—	Traetta.	
1754 Lisbonne.	Opéra italien.	Olimpiade.	Metastase.	Perez.	
1754 Salzbourg.	Drame latin.	Ozama in Indiis Rex	—	Eberlin.	Acteurs : Étudiants du couvent des Bénédictins.
1754 Mantoue.	Opéra italien.	L'Oisiveté vaincue par la Gloire.	—	Bernasconi.	
1754 Stuttgard.	Opéra italien.	Penelope	—	Jomelli.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1754 Venise.	Opéra italien.	Il Povero superbo.	—	Galuppi.	
1754 Berlin.	Opéra.	Semiramide.	Voltaire.	Graun.	Traduction allemande.
1754 Paris.	Opéra-comique en 1 acte.	Le Trompeur trompé.	—	Vadé.	Representé à l'Opéra-Comique.
Vers 1754 Naples.	Opéra italien.	Le Faux Turc.	—	Leo François.	
1754 Paris : Opéra.	Opéra italien.	Les Voyageurs.	—	Leo.	
1754 Paris.	Opéra-ballet.	Zéphiri.	—	Rameau.	Académie royale de Musique.
1755 Milan.	Opéra italien.	Achille in Sciro	—	Manna.	
1755 Bavière.	Opéra.	Adriano.	—	Bernasconi.	Representé à la Cour.
1755 Lisbonne.	Opéra italien.	Alessandro nell' Indie.		—	
1755 Stockholm.	Opéra suédois.	Aline, Reine de Golconde.	—	Uttini.	
Vers 1755 Italie.	Opéra italien.	Astianasse.	Salvini.	Pampani.	
1755 Paris.	Opéra-comique en 3 actes.	Le Caprice amoureux.	Favart.	Divers compositeurs.	Representé au Théâtre-Italien.

1755 St-Petersbourg.	Opéra russe.	Céphale et Procris.	—	Araja.	C'est le premier opéra écrit en russe.
1755 Naples.	Opéra italien.	Il Curioso del suo proprio danno.	—	Piccini, Nicolas.	
1755 Luxembourg.	Opéra italien.	Danza.	Metastase.	Gluck.	Représenté au château.
1755 Salzbourg	Drame.	Demetrius.	—	Eberlin.	Acteurs : Étudiants du couvent des Bénédictins.
1755 Paris : Opéra.	Opera en 5 actes.	Deucalion et Pyrrha.	Sainte-Foix et Morand.	P. Berton et Giraud.	Pierre Berton a été longtemps chef d'orchestre de l'Opéra.
1755 Paris.	Opéra-comique.	Les deux Comtesses.	—	Framery.	
1755 Italie.	Opéra italien.	Diavolessa.	—	Galuppi.	
1755 Stuttgart.	Opéra italien	Enea nel Lazio.	—	Jomelli.	
1755 Londre	Opéra italien	Ezio.	—	Perez	
1755 Berlin	Opera italien	Ezio.	Metastase.	Graun.	
1755 Paris		Fragments.	Roy.	Destouches, Mouret.	Académie royale de Musique.
1755 Naples.	Opéra italien.	Gelesie.	—	Piccini.	
1755 Dresde	Opera italien.	Le Plaisant et la Prude.	—	Reichert.	
1755 Naples	Opera italien.	Merope.	Zeno.	Scarlatti, Joseph.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1755 Berlin.	Opéra allemand.	Montesuma.	—	Graun.	
1755 Date de composit.	Opéra-ballet.	Mélée et Myrthis.	—	Rameau.	Non représenté.
1755 Paris.	Opéra-comique en 3 actes.	Ninette à la Cour.	Favart.	Saint-Amans.	Représenté à la Comédie-Italienne.
1755 Parme.	Opéra-comique.	Ninette à la Cour.	—	Duni.	Long succès.
1755 Florence.	Opéra italien.	Olimpiade.	—	Sarti.	Trois actes.
1755 Salzbourg.	Drame allemand.	La Passion de N.-S. Jésus-Christ.	Metastase.	Eberlin.	Acteurs : Étudiants du couvent des Bénédictins.
1755 Stuttgart.	Opéra italien.	Le Roi Pasteur.	Metastase.	Jomelli.	
1755 Milan.	Opéra italien.	Siroe, Re di Pertia.	Metastase.	Lampugnani.	
1755 Venise.	Opéra buffa.	Le Miroir.	—	Pallavicini et Fischietti.	
1755 Berlin.	Opéra italien.	Il Tempio d'Amore.	—	Agricola.	
1756 Naples.	Opéra italien.	Achilli in Sciro.	—	A. Mazzoni.	
1756	Opéra-comique	Les Amants trompés.	Anseaume	—	Opéra-comique de la foire Saint-

1756 Naples.	Opéra italien.	L'Astrologo.	—	Piccini.	
1756 Salzbourg.	Drame.	Augustinus.	—	Eberlin.	Couvent des Bénédictins.
1756 Paris	Opera comique en 2 actes.	La Bohemienne.	—	Clément.	Représenté à l'Opéra-Comique.
1756 Florence.	Opéra italien.	Il Buono d'Antona.	—	Traetta.	
1756 Venise.	Opéra italien.	La Laiterie.	—	Scolari.	
1756 Venise.	Opéra italien.	Catone in Utica.	Metastase.	Ciampi.	
1756 Paris : Opéra.	Opéra-ballet.	Célimène.	Chennevières.	Chevalier d'Herbain.	L'Opéra-Italien : *Il Geloso*, du même compositeur, eut du succès à Florence.
1756 Paris : Italiens.	Opéra comique en 2 actes.	Le Charlatan.	Lacombe.	Sodi.	L'auteur fut le maître de musique de Mme Favart.
1756 Venise.	Opera italien	Qui tout embrasse mal étreint.	—	Scarlatti, Joseph.	
1756 Copenhague.	Opéra italien.	Ciro riconosciuto.	Metastase.	Sarti.	
Vers 1756 Salzbourg.	Drame.	Le Crucifiement de Jesus.	—	Eberlin.	Couvent des Bénédictins.
1756 Venise.	Opéra italien.	De Gustibus non est disputandum.	—	Scarlatti, Joseph.	
1756 Bavière	Opéra italien	Didone abbandonata.	Metastase.	Bernasconi.	Représenté à la Cour.
1756 Naples.	Opéra italien.	La Défaite de Darius.	—	Cafaro.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1756 Vienne.	Opéra italien.	Don Chisciotto.	—	J. Holzbauer.	Un acte
1756 Venise.	Opéra italien.	Emira.	—	Cocchi.	
1756 Stockholm.	Opéra suédois.	Enée à Carthage.	—	Uttini.	
1756 Londres.	Opéra anglais.	Les Fées.	—	Smith.	Trois actes
1756 Naples.	Intermède en 2 parties.	Fra Donato.	—	Sacchini.	Représenté au Conservatoire Santo-Onofrio.
1756 Berlin.	Opéra italien.	Les Frères ennemis.	—	Graun.	
1756 Trévise.	Opéra italien.	Ifigenia in Tauride.	—	A. Mazzoni.	
1756 Vienne	Opéra italien.	L'Innocence justifiée.	—	Gluck.	
1756 Date de composit.	Opéra-ballet.	Jo.	—	Rameau.	Non représenté.
1756 Paris.	Comédie mêlée d'ariettes.	Le Jardinier supposé.	—	Philidor.	Représenté au Théâtre-Italien.
1756 Venise.	—	Les Fous par Amour.	—	Cocchi.	
1756	Opéra italien.	Merope.	Zeno.	Graun.	

1756 Venise.	Opéra italien.	Nozze.	—	Galuppi.	
1756 Venise.	Opéra italien.	Nozze di Paride.	—	Galuppi.	
1756 Dresde.	Opéra italien.	Olimpiade.	Metastase.	Hasse.	
1756 Paris : Italiens.	Opéra buffa.	La Pipée.	—	Clément Charles-François.	C'est la parodie d'*Il Paratajo*, de Jomelli.
1756 Berlin.	Opéra allemand.	Psyché.	—	Agricola.	
1756 Vienne.	Opéra italien.	Le Roi Pasteur.	Metastase.	Gluck.	
1756 Salzbourg.	Drame sacré.	La Résurrection de Jésus.	—	Eberlin.	Couvent des Bénédictins.
1756 Naples.	Opéra italien.	Il Ritorno di Londra.	—	Fischietti.	
1756 Lisbonne	Opéra italien	Siroe, Re di Persia.	Metastase.	Perez.	
1756 Venise.	Opéra italien.	Satira.	—	Scolari.	
1756 Londres.	Opéra anglais.	La Tempête.	—	Smith.	Trois actes.
1756 Londres.	Opéra italien.	Tito Manlio.	Matteo Noris.	Abos.	Représenté au Théâtre-Italien.
1756 Parme.	Opéra buffa.	I Viaggiatori radicoli.	—	A. Mazzoni.	
1756 St-Petersbourg.	Opéra italien.	Vologeso.	—	Zoppi.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1756 Naples.	Opéra italien.	Zenobia.	Metastase.	Piccini.	
1756 Venise.	Opéra italien.	Zoe.	Abbé Francesco Silvani.	Cocchi.	
Vers 1757 Stuttgart.	Opéra italien.	Alessandro nell' Indie.	—	Jomelli.	
1757 Naples.	Opéra italien.	Amante ridicolo.	—	Piccini.	
1757 Paris.	Ballet héroïque.	Anacréon.	Gentil-Bernard.	Rameau.	Académie royale de Musique.
Vers 1757.	Opéra italien.	Artaserse.	—	Lampugnani.	
1757 Venise.	Opéra italien.	Berenice.	—	Perillo.	
1757 Naples.	Opéra italien.	Cajo Mario.	—	Piccini.	
1757 Salzbourg.	Drame.	Crispus.	—	Eberlin.	Acteurs : Étudiants du couvent des Bénédictins.
1757 Paris.	Opéra comique en 1 acte.	Les Ensorcelés.	Mme Favart et Guérin.	Harny	Représenté à la Comédie-Italienne.
1757 Paris.	Opéra-comique.	La Fausse Aventurière.	Anseaume, Marconville.	Laruette.	Représenté à l'Opéra-Comique.
1757 Naples.	Opéra italien.	L'Incendie de Troie.	—	Cafaro.	

1757 Vienne.	Opéra italien.	Isola Disabitata.	Metastase.	Scarlatti Joseph.	
1757 Vienne.	Opéra italien.	La Marche de Malmantile.	—	Scarlatti Joseph.	
1757 Turin.	Opéra italien.	Nitteti.	Metastase.	Holzbauer.	
1757 Stuttgart.	Opéra italien.	Nitteti.	Metastase.	Jomelli.	Longue célébrité.
1757 Venise.	Opéra italien.	Le Départ et le Retour.	—	Galuppi.	
1757 Paris.	Comédie.	Le Peintre amoureux.	Anseaume.	Doni.	La musique est d'une intelligence facile.
1757 Londres.	Opéra italien.	Rosmira.	Stampiglia.	Giardini.	
1757 Naples.	Opéra italien.	L'Esclave.	—	Piccini.	
1757 Venise.	Opéra italien.	Sesostri.	Zeno.	Galuppi.	
1757 Paris.	Opéra-ballet.	Les Surprises de l'Amour.	Bernard.	Rameau.	Académie royale de Musique.
1757 Paris.	Acte d'opéra.	Les Sybarites.	Marmontel.	Rameau.	Académie royale de Musique.
1758 Berlin.	Opéra allemand.	Achille in Sciro	—	Agricola.	
1758 Rome.	Opéra italien.	Alessandro nell' Indie.	—	Piccini.	
1758 Venise.	Opéra italien.	Artaserse.	—	Scolari.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1758 Londres.	Opéra italien.	Attalo.	—	Aurisicchio.	
1758 Paris.	(Acte) des Fêtes de Paphos.	Bacchus et Érigone.	La Bruère.	Mondonville.	Académie royale de Musique.
1758 Stuttgart.	Opéra italien.	Clemenza di Tito.	Metastase.	Jomelli.	
1758 Venise.	Opéra italien.	Conversazione.	—	Scolari.	
1758 Londres.	Opéra italien.	Creso.	—	Abos.	Représenté au Théâtre-Italien.
1758 Munich.	Opéra italien.	Diana placato.	—	Ferandini.	Représenté à la Cour.
1758 Paris.	Opéra-comique.	Le Docteur Sangrado.	Anseaume.	Duni et Laruette.	Représenté à l'Opéra-Comique.
Vers 1758 Allemagne.	Opéra allemand.	Le Barbier de village.	—	Hiller.	
Vers 1758 Allemagne.	Opéra allemand.	La Couronne de la Moisson.	—	Hiller.	
1758.	Opéra-ballet.	Fête d'Euterpe.	Moncrif Danchet.	Dauvergne	Représenté à l'Académie royale de Musique.
1758 Paris.	Parodie.	La Fille mal gardée.	—	Duni.	Comédie-Italienne.
1758 Allemagne.	Opéra allemand.	Troie sauvée.	—	Hiller.	

1758 Italie.	Opéra italien.	Gardimera brillante.	—	Sarti.	
1758 Paris.	Parodie.	Gilles, garçon peintre.	—	Laborde.	Foire de Saint-Germain.
1758.	Opéra-comique.	Heureux Déguisement.	Marconville.	Laruette.	Foire de Saint-Germain.
1758 Vienne.	Opéra italien.	Issipile.	Metastase.	Scarlatti.	
1758 Londres.	Opéra italien.	Issipile.	Metastase.	Cocchi.	
1758.	Opéra-comique.	Médecin de l'Amour.	Anseaume, Marconville.	Laruette.	
1758 Naples	Opéra sacré.	Morte di Abele.	Metastase.	Piccini.	
1758.	Opérette.	Moulin de Catherine.	Alby.	De Rillé.	Représenté aux Folies-Nouvelles.
1758.	Intermède.	Nina et Lindor.	Richelet.	Duni.	
1758 Naples.	Opéra italien.	Olimpia Tradita.	—	Sacchini.	Théâtre des Fiorentini
1758 Salzbourg.	Drame latin.	Sethos.	—	Eberlin.	Couvent des Bénédictins.
1758 Paris.	Opéra.	Sibylle.	Harny.	Gibert.	
1758 Naples.	Opéra italien.	Signor Dottore.	—	Fischietti.	
1758 Naples	Opéra italien.	Uccellatori.	—	Piccini.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1758 Paris.	Opéra.	Vénus et Adonis.	Collet de Messine.	Mondonville.	
1758 Londres.	Opéra italien.	Zênobia.	Metastase.	Bocchi.	
1759 Milan.	Opéra italien.	Alessandro nell' Indie.	—	J. Holzbauer.	
1759 Paris.	Opéra-comique.	L'Amant-Statue.	Guichard.	M. de Lusse.	Représenté à la foire Saint-Laurent.
1759 Paris.	Opéra en 1 acte.	Apollon berger d'Admète.	—	Grenet.	Académie royale de Musique.
1759 Rome.	Opéra italien.	Argene.	—	Selletti.	
1759 Paris : St-Germain	Opéra-comique en 1 acte.	Les Aveux indiscrets.	Ribadière.	Montigny.	C'est le début de la carrière dramatique de l'aimable compositeur.
1759 Paris : St-Germain	Opéra-comique en 1 acte.	Blaise le Savetier.	Sedaine.	Philidor.	Franchise rythmique. Tenue de style.
1759 Venise.	Opéra italien.	Buona figliuola.	—	Perillo.	
1759 Italie.	Opéra italien.	Les Caprices d'une Marquise.	—	P. Guglielmi.	
1759 Paris.	Parod. du Carnav. du Parnasse.	Le Carnaval d'Été.	Morambert et Sticotti.	Gilbert.	Représenté à la Comédie-Italienne.
1759	Opéra-comique	Cendrillon.	Anseaume.	Laruette.	Le compositeur a donné son nom à

1759 Venise.	Opéra italien	Il Ciarlatano.	—	Scolari.	
1759 Milan.	Opéra italien.	Il Copista burlato.	—	Sacchini.	Théâtre Nuovo.
1759 Naples.	Opéra buffa.	Les Femmes vengées.	—	Piccini.	
1759 Lisbonne.	Opéra italien.	Enea in Italia.	—	Perez.	
1759 Paris : St-Germain	Opéra-comique en 1 acte.	Les Épreuves de l'Amour.	Anseaume.	Laborde.	Insuccès.
1759 Paris.	Opéra-fragment.	Les Fragments héroïques.	Fuzelier et de Laurès.	Iso.	Académie royale de Musique.
1759 Paris	Opéra-comique en 1 acte.	L'Huître et les Plaideurs.	Sedaine.	Philidor.	Représenté à la foire Saint-Laurent.
1759 Vienne.	Opéra italien.	Ifigenia in Aulide.	Zeno.	Traetta.	Grand succès.
1759 Paris.	Opéra-comique en 2 actes.	L'Ivrogne corrigé.	Anseaume.	Laruette.	Représenté à la foire Saint-Laurent.
Vers 1759 Italie.	Opéra italien.	Merope.	Zeno.	Gassmann.	
1759 Dresde	Opéra italien.	Nitteti.	Metastase.	Hasse.	Reprise à Vienne en 1762.
1759 Vienne.	Opéra italien.	La Servante rusée.	—	Scarlatti, J.	
1759 Naples.	Opéra italien.	Siroe, Re di Persia.	Metastase.	Piccini.	
1759 Londres.	Opéra italien.	Il Tempio della Gloria.	—	Cocchi.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1759 Paris.	Parodie de la Vve Coquette.	La Veuve indécise.	Vadé.	Duni.	Représenté à la foire Saint-Laurent.
1759 Paris : Opéra.	Acte de ballet.	Zémide.	Chevalier de Laurès.	Iso.	Représenté dans les *Fragments héroïques*.
1760 Italie.	Opéra italien.	Adriano in Siria.	—	Galuppi.	
1760 Bavière.	Opéra.	Agelmando.	—	Bernasconi.	Représenté à la Cour.
Vers 1760 Venise.	Opéra italien.	Amore in Musica.	—	Buroni, Charles.	
1760 Vienne.	Opéra italien.	Armida.	—	Traetta.	
1760 Paris.	Opéra-comique.	Le Bal impromptu.	Harny.	Desbrosses.	Représenté à la foire Saint-Laurent.
1760 Paris.	Opéra-comique en 1 acte.	Barbacole.	Morambert et de Lagrange de la Ferté.	Papavoine.	Représenté à la Comédie-Italienne.
1760 Allemagne.	Opéra allemand.	Bassa von Tunis.	—	Halbe.	
1760 Vienne.	Opéra italien.	Clemenza di Tito.	Metastase.	Scarlatti, Joseph.	
1760 Londres.	Opéra italien.	Clemenza di Tito.	Metastase.	Cocchi.	
1760.	Drame historico-	Le deuxième travail	—	Fux.	Représenté à l'anniversaire de la nais-

Vers 1760 Stuttgart.	Opéra italien.	Demofoonte.	Metastase.	Jomelli.	
1760 Naples.	Opéra italien.	Due Fratelli Ceffati.	—	Sacchini.	Théâtre Nuovo.
1760 Italie.	Opéra italien.	Due Soldati.	—	P. Guglielmi.	
1760 Londres.	Opéra italien.	Erginda.	—	Cocchi.	
Vers 1760 Paris.	Parodie de la Donna superba.	La Femme orgueilleuse.	—	Sodi.	
1760 Paris.	Parodie d'Eglé.	La Fortune au Village.	Mme Favart Bertin d'Antilly.	Gibert.	Représenté à la Comédie-Italienne.
1760 Paris.	—	Fragments.	—	Lagarde Mondonville.	Académie royale de Musique.
Vers 1760 Date de composit.	Opéra allemand.	La Joyeuse Clarté.	—	J.-M. Haydn.	
1760 Paris.	Comédie avec ariette.	L'Ile des Fous.	Anseaume, Marconville et Bertin d'Antilly.	Duni.	Joli petit chœur à deux parties. Ah ! Monseigneur le Gouverneur !
Vers 1760 Italie.	Opéra italien.	Issipile.	Metastase.	Gasmann.	
Vers 1760 Allemagne.	Opera allemand.	Le Jubilé de Mariage.	—	Hiller.	
1760 Londres.	Opéra anglais.	L'Amour au Village.	—	Ch.-F. Abel.	
1760 Paris.	Opéra-ballet.	Les Paladins.	Monticour.	Rameau.	Académie royale de Musique.
Vers 1760 Italie.	Opéra italien.	Portantino.	—	Paini.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1760 Paris.	Opéra-comique.	Les Précautions inutiles.	Achard et Anseaume.	Chrestien.	Un acte.
1760 Paris.	Comédie avec ariettes.	Le Prétendu.	Riccoboni.	Gaviniés.	Représenté au Théâtre-Italien.
1760 Paris.	Opéra-ballet.	Le Prince de Noisy.	La Bruère.	Rebel et Francœur.	Trois actes.
1760 Paris.	Opéra en 2 actes.	Le Quiproquo.	Moustou.	Philidor.	Représenté à la Comédie-Italienne.
1760 Naples.	Opéra italien.	Le Roi Pasteur.	Metastase.	Piccini.	
1760 Paris.	Opéra italien.	Le Roi Pasteur.	Metastase	Zonca.	Représenté à la Cour.
1760 Paris.	Opéra-comique.	Le Soldat magicien.	Anseaume.	Philidor.	Représenté à la foire Saint-Laurent. Succès.
1760 Parme.	Opéra italien.	Stordilano.	—	Traetta.	
1760 Gluck.	Opéra en 3 actes.	Tetide.	Magliavacca.	Gluck.	
1760 Londres.	Opéra anglais.	Thomas and Sally.	—	Arne.	Airs nombreux, mais courts.
1760 Naples.	Opéra italien.	Il Trionfo di Camillo.	—	Porpora.	
1760 Paris	Comédie à ariettes	Les Troqueurs dupés	Sedaine.	Sodi, Charles.	Représenté à l'Opéra-Comique de la foire

Vers 1760 Naples.	Opéra italien.	Uno Perfetto Ricambio	—	Girace.	
1760 Venise.	Opéra italien.	Les Vicissitudes amoureuses.	Pallavicino.	Bertoni.	
1761 Londres.	Opéra italien.	Alessandro nell' Indie.	—	Cocchi.	
1761 Naples.	Opéra italien.	Amor Senza Malizia.	—	Piccini.	
1761.	Opéra italien.	Amore Artigiano.	—	Latilla.	
1761 Paris.	Opérette en 2 tableaux.	Les Amours d'un Schah.	Pérée.	F. Barbier.	Ouvrage amusant.
1761 Venise.	Opéra italien.	La Belle Ronde Villageoise.	—	Bertoni.	
1761 Paris.	Opéra-comique.	Les Bons Amis.	—	Laborde.	Représenté à l'Opéra-Comique.
1761 Paris.	Opéra-comique.	Le Cadi dupé.	Lemonnier.	Montigny.	Pièce tirée des *Mille et une Nuits*.
Vers 1761 Italie.	Opéra italien.	Catone in Utica.	Metastase.	Gasmann.	
1761 Naples.	Opéra italien.	Contadina Bizarra.	—	Piccini.	
1761.	Opéra en 1 acte.	Le Dépit généreux.	Anseaume et Quétant.	Laruette.	Représenté à la Comédie-Italienne.
1761 Date de composit. Vienne.	Tragedie-opéra.	Alceste.	Calsabigi, Traduct. franç. du *Bailly* du Rollet.	Gluck.	Représenté à Vienne en 1766. Représenté à l'Opéra de Paris en 1776. Grand succès.
1761 Auch.	Prologue.	L'Amour et l'Hymen.	Lescot.	Lescot.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE
Vers 1761 Italie.	Opéra italien.	Ezio.	—	Gasmann.	Écrit deux fois par le même compositeur.
Vers 1761 Stuttgart.	Opéra italien.	Le Phédon.	—	Jomelli.	
1761 Auch.	Pastorale en 1 acte.	Fête de Thémire.	Lescot.	Lescot.	
1761 Paris.	Opéra-comique.	Georget et Georgette.	Harny de Guerville.	Alexandre.	Représenté à la foire Saint-Laurent.
1761 Venise.	Opéra italien.	Giauguir.	Zeno.	Ciampi.	
1761 Londres.	Opéra italien.	La Grande Sérénade.	—	Cocchi.	
1761.	Tragédie-opéra.	Hercule mourant.	Marmontel.	Dauvergne.	D'après la tragédie de Rotrou.
1761 Venise.	Opéra italien.	Ipermestra.	Metastase.	Galuppi.	
1761 Paris : St-Germain	Opéra-comique.	Le Jardinier et son Seigneur.	Sedaine.	Philidor.	Duo remarquable : *Un maudit Lièvre*.
1761.	Opéra-comique.	Le Maréchal ferrant.	Quétant et Anseaume.	Philidor.	Mélodie et harmonie intéressantes. Pas d'ouverture.
1761.	Comédie.	Mazet.	Anseaume.	Duni.	Représenté aux Italiens.
1761 Rome	Opéra italien.	Olimpiade.	Metastase.	Piccini.	

1761.	Opéra-comique.	On ne s'avise jamais de tout.	Sedaine.	Montigny.	Bien traité, le quintette final.
1761 Naples.	—	Prologue pour la naissance du roi de Naples.	—	Sala.	Le compositeur est bon musicien.
1761 Naples.	Opéra italien.	Siface.	—	Fischietti.	
1761 Parme.	Opéra italien.	Sofonisba.	—	Traetta.	Sujet tiré de Corneille.
1761.	Comédie.	Soliman.	Favart.	Gilbert.	Vrais costumes turcs sur scène : innovation.
1761 Plaisance.	Opera italien.	Temistocle.	Metastase.	Manna.	
1761 Londres.	Opéra.	Tito Manlio.	Mattes Moris.	Cocchi.	
1761 Paris.	Opéra-comique.	Le Tonnelier.	Audinot.	Audinot.	Représenté en 1765 avec musique de Gossec.
1761 Venise.	Opéra italien.	Tre Amanti Ridicoli.	—	Galuppi.	
1761 Dresde.	Opéra italien.	Il Trionfo de Clelio.	—	Hasse.	
1761 Venise.	Opéra italien.	Viaggiatori Ridicoli.	—	Perillo.	
1761 Naples.	Opéra italien.	Zenobia.	Metastase.	Sala.	Théâtre Saint-Charles.
Vers 1762 Date de composit.	Tragédie lyrique.	Abaris.	—	Rameau.	Non représenté.
1762 Venise.	Opéra italien.	Alessandro in Armenia.	—	Buroni.	

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1762 Vienne.	Opéra.	Altenaïde.	—	Bono.	
1762 Paris.	Opéra-comique en 2 actes.	L'Amant corsaire.	Anseaume et Salverte.	Lasalle d'Offermont.	Représenté à la Comédie-Italienne.
1762 Venise.	Opéra italien.	Amante di Tutte.	—	Galuppi.	
1762.	Comédie avec ariettes.	Annette et Lubin.	Marmontel.	Chevalier de La Barde.	Théâtre particulier du Maréchal de Richelieu.
1762.	Comédie à ariettes.	Annette et Lubin.	Mme Favart et de Voisenon.	Blaise.	Représenté à la Comédie-Italienne.
1762 Venise.	Opéra italien.	Antigono.	—	Ciampi.	
1762 Italie.	Opéra italien.	Antigono.	—	Galuppi.	
1762.	Parodie.	Armide.	Attribuée à Jacques Bailli, garde des tableaux royaux		
1762 Naples.	Opéra italien.	Artaserse.	—	Majo.	
1762 Londres.	Opéra anglais.	Artaxerxès.	—	Arne.	Gravé en partition.
1762 Naples.	Opéra.	Il Barone.	—	Piccini.	
1762 Venise.	Opéra italien.	Buona Figliuola Maritata.	—	Scolari.	

1762 Naples.	Opéra italien.	Demetrio.	Metastase.	Piccini.	
1762 Italie.	Opéra italien.	Don Ambrogio.	—	Guglielmi.	
1762.	Opéra italien.	Due Baroni.	—	Sacchini.	Représenté aux Fiorentini.
1762 Londres	Opéra.	La Famille en désarroi.	—	Cocchi.	
1762.	Opéra italien.	Le Faux Aveugle.	—	Guglielmi.	
1762 Parme.	Opéra italien.	Francese Malaghera.	—	Traetta.	
1762 Date de composit.	Opera biblique.	Joas, Roi de Judas.	—	Wagencil.	Vienne.
1762 Lisbonne.	Opéra italien.	Giulio Cesare.	—	Perez.	
1762 Pest.	Opéra hongrois.	Hunyadi Lasslo.	—	—	Représenté au Théâtre National.
1762 Paris : Opera.	Opéra-ballet.	Hylas et Zelis.	—	Bury.	
1762 Naples.	Opéra italien.	Ifigenia in Aulide.	Zeno.	Majo.	
Vers 1762 Stuttgart.	Opéra italien.	Isolo Disabitata.	Metastase.	Jomelli.	
1762 Italie.	Opéra italien.	Le Marquis paysan.	—	Galuppi.	
1762 Versailles.	Comédie.	Le Milicien.	Anseaume.	Duni.	Harmonie correcte. — Orchestration pauvre.

DATE et lieu de création.	GENRE.	TITRE.	AUTEUR.	COMPOSITEUR.	NOTE.
1762 Naples.	Opéra italien.	Le Monde de la Lune.	—	Piccini.	
1762 Londres.	Opéra italien.	Nozze di Dorina.	—	Cocchi.	
1762 Naples.	Opéra italien.	Il Nuovo Orlando.	—	Piccini.	
1762.	Opéra-vaudeville.	Nymphes de Diane.	Favart.	Moulinghem.	Créé au Théâtre de la foire en 1753.
1762 Vienne.	Opéra-comique.	On ne s'avise jamais de tout.	—	Gluck.	
1762.	—	L'Opéra de Société.	Gaultier. de Mondorge.	Giraud.	Académie royale de Musique.
1762	Ballet-comédie.	Le Roi et le Fermier.	Sedaine.	Montigny.	Joli trio : *Lorsque j'ai mon tablier*.
1762 Paris.	Comédie avec ariettes.	Sancho Pança.	Poincinet.	Philidor.	Représenté aux Italiens.
1762 Naples.	—	Les Jeux de l'Amour.	—	Maggiore.	

1762 Rome.	Opéra italien.	Semiramides.	—	Sacchini.	Théâtre Argentina.
1762 Londres.	Pastorale anglaise.	La Ruse du Berger.	—	Dibdin.	Théâtre de Covent-Garden.
1762 Paris.	Comédie à ariettes.	Les Sœurs rivales.	La Ribaudière.	Desbrosses.	Représenté aux Italiens.
1762 Naples.	Opéra italien.	Solimano.	—	Fischietti.	
1762 Venise.	Opéra italien.	Tigrane.	—	Tozzi.	
1762 Londres.	Pasticcio.	Tolommeo.	—	Ciampi.	Fragments d'œuvres diverses.
1762 Bologne.	Opéra italien.	Trionfo di Clelia.	—	Gluck.	
1762 Venise.	Opéra italien.	Uomo Femina.	—	Galuppi.	
1762 Naples.	Opéra italien.	Les Vicissitudes du Sort.	—	Piccini.	
1762 Naples.	—	Villegiatura.	—	Piccini.	
1762 Venise.	Opéra italien.	Viriate.	—	Galuppi.	

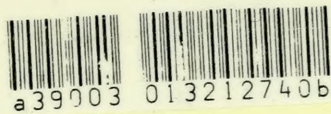
TABLE DES MATIÈRES

Bibliothèques
Université d'Ottawa
Echéance

Libraries
University of Ottawa
Date Due

28 OCT. 1989
16 OCT. 1989

11CE




U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 02 14 05 05 08 3